

في ربيع عام ١٩٤٠، قبل خمسين عاماً، بدأ نزار قباني بكتابة الشعر أي أنه يحتفل في ربيع عام ١٩٩٠ بيويله الذهبي.

ولدت تمتت النافذ، على الشاعر نزار قباني أن يكتب لها انطباعاته عن هذه المرحلة الجميلة، والخصبة، والاستثنائية من تاريخنا الشعري الحديث، فكتب لنا هذه الشهادة الخفيفة.



خمسون عاماً من الشعر السكنى على حافة بركان

ARCHIVE
http://www.Sakhril.com

والتيبذ يُشعل حرائقي ..

ثم .. دخل إلى غرفة نومي .. ففتح الخزانين والجوارير، وأخرج واحدة من بيجاماتي .. وارزدها دون أن يستأذني ..
ولسوء الحظ، كان مقياس جسده، كمقياس جسدي ..
ثم اختار لنفسه مقعداً مريحاً، وسكب لنفسه كأساً، وبدأ يجسي النبيذ الفرنسي بليلة العاروف الذلوة ..
وبعد أن أنهى زجاجة النبيذ، احتل سريرتي .. وسرق كل أعطيتي وشراشقي وغذائي .. وقال لي: «تصح على خير ..»
وتركته ينام .. ونمت أنا على الكتبة ..
ولا زلت منذ خمسين عاماً نائم على الكتبة ..

٢

في مثل هذا الشهر من عام ١٩٤٠، دخل الشعر إلى بيتي، ولم يخرج منه حتى الآن ..
في البدء، تصوّرت أن الزائر الغامض سوف يمتك يوماً أو يومين .. أسبوعاً أو أسبوعين .. شهراً أو شهرين ..

١

■ في مثل هذا الشهر، قبل خمسين عاماً، هجم على الشعر ..
لم يطرق الباب ..
ولم يستأذن ..
ولم يطلب موعداً سابقاً ..
ولم يتكلم معي بالتلفون ..
وفجأة .. وجدته في وسط الغرفة، جالساً على حقيقته الجلدية الضخمة، كمنجني ضائع العنوان ..
ثم نهض ليتعرّف على خريطة بيتي ..
دخل أولاً إلى غرفة الحمام، وأخذ (دوشاً) .. واستعمل فرشاة أسناني .. ومنتاشتي .. وأدوات حلاقي ..
ثم فتح النلاجة، وسألني: ماذا لديك من طعام؟ إنّي جائع ..
قلت: خبز .. وجبن روكفور .. وزجاجة نبيذ بوردو ..
قال: طعماؤك متحضر .. رغم أن الجبن يرفع ضغطي ..





نزار قبّاني

إحدى جنّيات البحر.. وتزوجته.. ولا أمل بعدونه..

صرخت أمي باكياً:

- ولكنّه إيني.. أنوسل إليك يا سيّدي أن تُعيد لي إيني..

أجابها رئيس الدورية:

- إني أفهم أحزانك يا سيّدي، وأتعاطف معك.. ولكنّ تحريمي الطويلة مع البحر، تسمح لي أن أصارحك، أن الزواج من حوريات البحر، زواجٌ كاثوليكي.. ولا توجد في سجلات غفرنا أية سابقة لحورية اختطفت رجلاً.. وأعادته إلى أحضان أمّه.

قالت أمي: استحلفك بأولادك.. يا سيّدي.. إفعّل شيئاً لاتنقاد إيني.. إنه لا يزال صغيراً على الحب.. وصغيراً على الزواج.. إني أعطيك كلّ خواهي، وأسأوري، أنقذهما إلى الحورية، علّها تطلق سراح إيني..

قال لها رئيس الدورية: إن حوريات البحر، يا سيّدي، في حالة غُري كامل حينها يشقن.. لذلك فإن الأساور والحواتم والتساعات المقطعة بالأس، لا تنبرهن.. ولا تعني غُري شيئاً.. إن رغبة حوريات البحر، مهمة مستحيلة.

قالت أمي: ولكنّ ولدي لا يعرف شيئاً عن الحب.. وعن الزواج.. إنه لا يزال تلميذاً في الثانوية العامة.

أجابها رئيس الدورية، وهو يخفي إبتسامة مأكرة: لا تطلقني.. لا تطلقني يا سيّدي.. فسوف تعلّمه الحورية كلّ أسرار الحب تحت الماء.. إلى أن يتخرّج أميراً من أكاديمية البحر..

٥

بعد خمسين عاماً على زواجي من حورية البحر.. رُزقت بخمسين ولداً/كتاباً جميعهم بصحة جيدة..

أبلي مع حورية الشعر، لم تكن كلّها أيام شهر عسل.. كانت أحوالنا تشبه أحوال البحر.. مدّاً وخزراً.. وصحواً ومطرًا.. وطقساً جيلاً.. وعواصف مجنونة..

كانت هي مشغولة بالتزليج على الماء.. مع أولادها..

وكنت أنا مشغولاً بأورائي.. وكتاباتي.. وترجيستي..

كنت أنا أتكلّم مع أشجار المرجان.. وسلاحف الماء..

وكانت هي.. تطارد أية سمكة أنشى تقرب مني..

ولم أكن أتصوّر أنه سيصبح صاحب البيت، وأصبح أنا أجيراً عنده، أصبح له قهوته، وأشتري له الصحف والسجائر، وأغسل له ملابسه الداخلية.. وألّغ له أحديته.. لم أكن أتصوّر أن الرجل الغامض، سوف يأخذ مني (ورقة الطابوق).. ويسجل البيت باسمه، ويبقى جالساً فوق رأسي إلى يوم القيامة.. يأكل عندي.. ويشرب عندي.. ويلعب الورق عندي.. ويتزوج عندي.. ويتجّب أولاداً أرضعهم أنا.. وأرزيهم أنا.. وأخلّهم إلى المدرسة أنا..

٣

السكنى مع الشعر في بيتٍ واحد، لمدة خمسين عاماً، كالسكنى في (المصفورية).. لا تعرف فيها طبيعة مرضك، ومتى سيُطلقون سراحك.. كالسكنى على حافة بركان، لا تعرف متى يبدأ.. ومتى يُتور..

كالزواج من امرأة مجنونة.. لا تعرف متى تعانفك.. ولا تعرف متى تخنقك..

ليس هناك مزاج مع الشعر..

فإذاً أن أعطيك المدالية الذهبية.. وإذا أن يسبب لك الذبحة القلبية.. وعندما جاهدني الذبحة القلبية عام ١٩٧٤، ونقلوني إلى مستشفى الجامعة الأميركية في بيروت، جاهدني الرجل الغامض يجعل لي أزهاراً جميلة وقال لي:

- I am sorry.. أنا الذي اقترحت عليك.. ساعني..

قلت له: (ولا يبك).. إني أدفع استحقاقات الشعر على.. وأن يموت الانسان وهو يكتب الشعر.. خير له من أن يموت وهو يلعب الورق.. أو يدخن الشيعة.. أو يتفرّج على مسلسل عربي في التلفزيون..

٤

حين دخلت إلى بحر الشعر قبل خمسين عاماً، لم يكن لدي فكرة عن فنّ النقص، وعن أخلاق البحر..

ظننت أن الماء لن يصل إلى ما فوق ركبتي.. وأني سوف ألعب بالرمول والموج.. وأخذ حلم شمس ليضع ساعات.. ثم أعود إلى قواعدي. ولكنني لم أعتد إلى البرّ أبداً..

وحين جاءت أمي بعد غروب الشمس لتبحث عني.. قال لها رئيس دورية غفر السواحل:

- الحوض بسلامتك.. يا سيّدي.. إنك مخطوف.. غطّفته

عندما دخلتُ إلى ورشة الشَّعر، قبل حسين عاماً، كانت المواد الأولية متوفرة بكثرة من حوي، فراشي، وأصباغ، وطين، وصلصال، وشَّسب، وقش، وجبس، وأزامل، وقالب، وفرن لطبخ السراميك.

قلت لعملي في الورشة: ماذا أفعل؟ ومن أين أبدأ؟
قال: إبدأ من حيث تريد.. واستعمل أصابعك جيداً.. ولا تلتفت إلى يمينك.. أو إلى شمالك.

إياك أن تقترب من قوالب الآخرين.. فلنأخذ سجن..
استنقِ قوالبك بنفسك. فالطين هنا.. والماء هنا.. والفرن هناك.. وإذا احترقت أصابعك أثناء العمل، فضعها تحت حنفية الماء.. فليس لدينا في الورشة قطن.. وسيريتو..

ثم.. لا تتكلم مع زملائك أثناء العمل.. لأنني في ورشتي لا أحب الثثرة.. والكلام الفارغ..

قلت: ولكنني، يا سيدي، غشيم.. ولم أجتاوز السادسة عشرة.. ألا يمكنك أن تعلمني، ولو فكرة صغيرة، عن طريقة الشغل؟

صرخ المعلم في وجهي:

يا ولد.. ليس غشيم هنا روضة أطفال.. ولا بيرونيات.. ولا حلب.. ولا كاكاز.. إلين (الأوفول) الأزرق فوراً..
وغير خالك..

... ولبستُ (الأوفول) الأزرق.. وانخرطتُ في ورشة العمل.

كانت كلمات معلمي تدق كالأجراس في داخلي:

.. لا تلتفت يميناً..

.. لا تلتفت شمالاً..

.. لا تقترب من قوالب الآخرين.

مر على هذا الكلام خمسون عاماً، ولا تزال الأجراس تدق في أذني، ولا يزال (الأوفول) الأزرق ملتصقاً بجسدي ليلاً ونهاراً.. أعمل به.. وأنام به.. واستحم به.. ولا زلتُ أطبق

الريجيم الشعري الذي أوصاني به استاذي بحذافيه.. صحيح أن الريجيم كان قاسياً.. ولكنه ساعدني على الاحتفاظ بلبائقي الشعرية على مدى حسين عاماً..

كان من السهل عليّ أن أجلس على مؤنذ الآخرين.. وأكل بيتزا.. ومعكرونة.. وقُوزي.. وكفاية بالقشطة..



بعد حسين عاماً من معايشة القصيدة.. اعترفت لكم أنها امرأة مُتَّبعة.. امرأة مزاجية.. متسلطة.. ولا تصبر كلمتها كلمتين.. تغازلني متى تريد.. وتزوجه متى تريد.. وترسل إليّ ورقة الطلاق متى تريد..

وليس صحيحاً أن الشاعر هو الذي يبدأ الغزل.. وهو الذي يستدعي القصيدة.. بل القصيدة هي التي تشير إليه بإصبعها فيمثل..

ثم ليس صحيحاً أن الشاعر (بيده العظمة) في العمل الشعري.. إن القصيدة وحدها هي التي تملك العظمة.. القصيدة هي التي تهب غرفة النوم.. وهي التي تُعد كؤوس الشراب، وهي التي تختار نوع الموسيقى.. وهي التي تخلع ثيابها.. وتفرسك بلا مقدمات.. وكأنت كل شاعر يقول لك إنه اغتصب) قصيدة.. فتحنّ جيماً (مُتَضَّيُونَ) [يفتح الضاد].

ورغم أن بعض الشعراء في سبيلهم الذاتية، يحاولون أن يظهرها بمظهر (الدونجوانات).. ويوحون لك بأنهم (القوامون على قصائدهم)، إلا أن هذا الادعاء باطل، لأن الشاعر كملك السويد، يملك ولا يحكم.. في حين أن القصيدة هي التي تأمر.. وتنهى.. وتقول للشعر: كنّ فيكون..

إن حريتي تدفعني إلى ارتكاب حماقات كثيرة.. ولكنني لا أعتذر، ولا أندم، فالتشعر بدون حماقة.. هو موعظة في كنيسة.. وبيان انتخابي لا يقرأه أحد...

١١

مع اللغة، لعبت بالديمقراطية، وروح رياضية. لم أنفصَح.. ولم أنفلسف.. ولم أغش بوزق اللعب.. لم أكسر زجاج اللغة.. ولكنني مسحته بالماء والصابون. ولم أحرق أوراق القاموس.. ولكنني قمت بعملية (تطبيع) بينه وبين الناس. ولم أقصَّ شارب أبي، وتبازره، وطربوشه بالمقص.. ولكنني استأذنته في أن اشتري ملابسي من عند (سالك).. ولأن أبي كان حضارياً.. فقد طلب مني أن أعزله على (سالك).. وصار لا يخطئ بدلاته إلا عنده...

١٢

منذ البدء، كنتُ مع الديمقراطية الشعرية. كنتُ أؤمن أن الشعر هو حركة توحيدية، لا حركة إنعزالية. وأنه غزوة وميل.. لا غزوة قطع. وأنه فن الاختلاط بالآخرين، لا فن العزلة. وأنه فن اللامسة والحنان، لا فن إلقاء القبض على الآخرين، واغتصامهم شعرياً. إيماني بالديمقراطية الشعر، دفعني إلى التفتيش عن لغة تؤمن هي الأخرى بالديمقراطية، وتحب الجلوس في المقاهي الشعبية، وتشرب القرفة واليانسون، وتلعب (الكونكان)، وتزكب أوتوبيسات الحكومة، وتنزل في فنادق الدرجة الثالثة، وتشاهد مباريات كرة القدم، ومسرحيات عادل إمام ودييد لحام، وتقرأ سيرة أبي زيد الهلالي. كنتُ أؤمن أن الشعر موجود في عيون الناس، وفي أصواتهم، وفي عرقهم، ومدمعهم، وضحكاتهم، وأن وطنيتي - كشاعر - هي أن أنقل المشهد الشعبي الكبير. وهذا ما فعلته خلال خمسين عاماً. لذلك، تجتمع الناس حول شعري، ليسمعوا حكايتهم، وليشاهدوا شريط الفيديو الطويل الذي أخرجته عن حياتهم. وإذا كانت الشرطة الفيديو الشعرية التي أنتجتها هي (الأكثر انتشاراً) فلأن سكان الحارات الشعبية يتجبن أن يروا صورهم بالألوان...

ولكنني لم أفعل.. وظلت لأدات معلّمي تلاحقني وأنا أجلس إلى طاولة الطعام، وإلى طاولة الكتابة.. حتى اليوم.

٩

لا تُعدّبوا أنفسكم في تصنيفي.. إنني شاعرٌ خارج التصنيف.. وخارج الوصف، والموصفات. فلا أنا تقليدي، ولا أنا خذائي، ولا أنا كلاسيكي، ولا أنا نيو-كلاسيكي، ولا أنا روماني ولا أنا رمزي، ولا أنا ماضوي ولا أنا مستقبلي، ولا أنا انطباعي، أو تكعبي، أو بريالي.. إنني (خاطئة) لا يستطيع أيّ مختبر أن يجلّها. إنني (خاطئة حرة). هذه هي الكلمة التي أبحث عنها من زمان، ووجدتها هذه اللحظة فقط.

١٠

الحرية تحرّري من كلّ الضغوط التي يمارسها التاريخ على أصابعي. تحرّري من كلّ أنظمة السير.. ومن كلّ إشارات المرور الحرة تحمي من غباء آلات التسجيل.. ومن السقوط بين أسنان الآلات الناسخة.. نعمني من ارتداء اللباس المرحّل، والقماش الموحّد، واللون الموحّد. فالقصيدة ليست مجنّدة.. ولا ممرّضة.. ولا مضيفة طيران.. الحرية تسمح لي بأن ألبس اللغة التي أشاء.. في الوقت الذي أشاء.. إنني هاربٌ من نظام الأحكام العرفية في الشعر. كما أنا هاربٌ من قوانين الطوارئ، ومن (لزوميات ما لا يلزم). لا أسمع لأحد أن يتدخل في أشكالي.. فإلقد أكتب المعلقة الطويلة.. وإلقد أكتب (البليّس) الشعري القصير.. وإلقد أكتب قصيدة التفعيلة.. أو القصيدة الدائرية.. أو قصيدة الشر..

ولقد اتزّج الغالية ذات ليلة.. وأطلقها في اليوم التالي. وقد اتصّلك كثرّة بن الورد.. وقد أرتدي السموك كاللوردات الانجليز.. وقد أحطب على طريقة قس بن ساعدة.. وقد أعزف الجاز وأغني على طريقة البتلز..



وأمامه قنح كونيكا، وفي فمه سيجارة غولواز .
وينبأ يفتح الشاعر الانكليزي شهيته بظُلْم من البيرة
السوداء . .
وينبأ يجلس الشاعر الأمريكي على سطح بناية (تشيز مانهاتن
بلك) في الجادة الخامسة في نيويورك .
يجلس الشاعر العربي على قصبية مُفَحَّخَة . . لا يدري متى
تنفجر به . .

١٧

المرأة ضرورة جداً لكتابة القصيدة .
ولكن إذا زادت الجرعة النسائية عن الحد المعقول . .
ماتت القصيدة . .

١٨

الشهرة ذبحتي . .
كيف يسكنني أن أنام مع ٢٠٠ مليون عربي في غرفة واحدة . .
وسرير واحد؟

١٩ <http://Archivebeta.Sakhril.com>

يريد بعض المتشاققين أن يُقنعونا أن جامعيّة الشاعر، هي
مُفَقَّله .
وأحب أن اطمئنهم أنني شاعر جامعي . . ولا أزال بعد لحسين
علماً حياً أرزق . .

٢٠

كانت المرأة منذ حسين علماً، حبيبي .
ولا تزال حبيبي . .
إلا أنني أضفت إليها ضرّةً جديدة . . إسْمُها الوطن . .

٢١

كلُ المُلصقات التي وضعها على صدري، من شاعر المرأة، إلى
شاعر النهد، إلى شاعر المراهقات، إلى شاعر المجتمع المُخْتَلِ،
إلى شاعر الدائيل الأزرق، إلى شاعر الغزل الحسي، إلى شاعر

١٣

يحاول النقد أن يتعلّق بغربة الشعر .
ولكنّ الحوذي يضره بالكرباج . . فيسقط مضرّجاً بدم
أحقاده . .

١٤

أنا بمنح في كلّ مكان .
إدّ . . فلنا مقروءة في كلّ مكان .

١٥

قبل أن يدخل النفط إلى حارة الثقافة .
كانت الحارة سعيدة، ومرتاحة، وبألف خير . .
وكان الناس يأكلون، ويشربون، ويسهرون عند بعضهم،
ويزوجون أولادهم ويناتهم، ويفتحون أبوابهم للعصافير،
ولضوء القمر . .
وعندما جاء النفط حاملاً إبراهيم . . ودفاتر شيكاته . . وأكياس
دنانيره . . فسدت أخلاق الحارة، وأصبح (الزعران) رؤساء
لتحرير الصفحات الثقافية . . وصارت مهنة النقد، كمهنة
الصيرفة، خاضعة لقانون العرض والطلب . .

١٦

الشاعر العربي، هو بدون شك، أعظم شاعر في الدنيا .
لأنه يدفع كمبالاة الشعر، مع قوائدها . . وقوائدها . .
فينبأ يجلس الشاعر السوري على ضفاف بحيرة جنيف،
ليُطعم البط . .
وينبأ يجلس الشاعر الفرنسي في أحد مقاهي سان جرمان،

وكل من يدعي أنه يتهوفن الشعر العربي الحديث، يجب أن
تقام عليه الدعوى، بتهمة الاحتيال...

٢٥

ليس هناك في رأي لغة عربية واحدة. ولكن هناك لغات.
هناك لغة الجاحظ.
وهناك لغة ابن المقفع.
وهناك لغة ابن قتيبة.
وهناك لغة الجرجاني.
وهناك لغة البحري، وأبي نواس، والمتني، وأحمد شوقي،
وأمين نخلة، والياس أبي شبكة، وشارة اخفوري، وسعيد
عقل... وأدونيس...
كل واحد من هؤلاء، اشتغل على لغته، ورثها، وقرضاها على
ذوقه، وصنع جدارها على ذوقه.
وحق الشاعر في اختيار اللغة التي يسكنها، لا يجادل فيه أحد.
ولأ صارت اللغة نظاماً ديكتاتورياً ككل الأنظمة
الديكتاتورية.

وإذا سألتموني:

- وانت... ماذا فعلت بالشأن اللغوي؟

أجيبكم ببساطة:

- لقد اخترعت لغتي.

طبعاً أنا لا أدعي أنني فتحتُ الفسطينية.. أو أنني كالفرد
نويل اخترعتُ البارود.. ولكنني أقول بكل تواضع إنني عثرتُ
لغسي بيتاً صغيراً.. ومريماً.. ووضعتُ بطاقي الشخصية على
بابه.

قد أصل في خطابي الشعري إلى مستوى الكلام العادي، وقد
أُتهم بالثرثرة حيناً، وبالتفريفة حيناً آخر. ولكنني لا أغضب عما
يقال، لأنني أعتقد أن الفاصل بين الشعر والثرثرة سوف يهوار عما
قريب كما انهيار جدار برلين.

إن (بريستريكا الشعر) قادمة..

وإذا كان غوريباتشوف نادى منذ سنوات بالريستريكا السياسية
والاقتصادية والاجتماعية، فإن التغييرات التي أحدثتها في لغة
الشعر منذ حسين عاماً.. هي أيضاً بريستريكا
نزارية... □

جنيف ١٩٩٠/١/١٥

الإباحية، إلى الشاعر الفاجر، إلى الشاعر التاجر، إلى الشاعر
الملعون، إلى الشاعر الرجيم، إلى شاعر الهزيمة والإحباط، إلى
شاعر الهجاء السياسي...
كل هذه المصنفات تناسقت كالورق اليابس على الأرض...
وبقيت الأشجار واقفة...

٢٢

في السنوات الأخيرة، أصبحت أحفر الورق بأطافري حين
أكتب.
أصبحت عصياً.. وحارفاً.. وجارحاً.. وصار سلوكي
كسلوك أرنب بري..
نسيت مهنة الدبلوماسية التي زاولتها عشرين عاماً.
نسيت جملة الرجال، وتقيل أيدي النساء...
نزعت قميصي المثني...
وكلامي المثني...
وقررت أن أكون مباشراً.. كطلفة مسلح.

٢٣

كلما قرأت في الصحافة الأدبية تعبير (التزايه)..
إجتاحتني موجة كبيرة..
أليس رائعاً أن أكون صاحب طريقة شعرية.. كالشاعفة..
والخففة..
والحليّة..
والمالكية؟؟

٢٤

الشعر الحديث لم يصنعه أحد..
لا بدر شاكر السياب، ولا نازك الملائكة،
ولا فلاح.. ولا علان..
الحداثة مقطوعة موسيقية جماعية، بدأت في الثلاثينات..
وشارك فيها كؤوس كامل من الشعراء العرب، المقيمين
والمغتربين..
كل واحد بآله..
أو بجملة موسيقية..
أو بلازمة..
أو بقرار..
أو بجواب قرار..



سميح القاسم

■ فطرُ يأخذُ البيدَ من سرِّ أسرارها
ابتدئي حفلةَ البرق والرعد
وانتفضي صَيَواتِ تشرُّعٍ في الأفقِ أنفأ
شئاً على البيدِ
ولتأتِ عاصفةٌ من زُهورِ الرمالِ
تذرُ ربيعاً على خشبِ سِنَمَةِ التوايتِ
وليأتِ صيفٌ شهيقِ اللذائقِ
اخترجني وانضجني يا ثمارَ الجُمُوحِ
المشاخِ الرُصينِ يُزَوجُ ما بينَ سِرِّينِ
أنتم إلى ذكِّ
تنتفعُ ذاكرةُ الأرضِ عَنْ ذاتِها

كرسي هزاز

في مقبرة الفيلة

وردةٌ هيأتَ دَمَها لجنونِ الجهاتِ
ولتكوني الردى. كيفما تشتهين
ولتكوني الحياةَ
أنتِ كائنَةٌ. مرةً أبدأ
ينبغي. مرةً أبدأ. أن أكون

أدخُليني أدخُلَكِ في وهلةِ الضوءِ
أُمِّي تحالَجُ هودَجَ جنائِها
والذي سنديان ولورُ
وبلى إخوتي. أخواني. وقابلي
إنهم طيبون. جميلون. مستبشرون
هكذا. ينبغي أن أكون
فلتغرِّدْ على رسلِها القابله
«بشروا العائلة»
بشروا العائلة»

تتهادى العلقوسُ على ذاتِها
يا غريبُ انتشرْ في الأغاني
انتشرْ في المرايا
أبدني وانتهى
وأبدني يا فصول
قيل لي -
أن لي أن أقول..



اد انتباهات

باغتني فلم أتردد. وصحت: ادخُليني أدخُلَكِ مُبتهِجاً عاليً
المخطوبات. ادخُليني أدخُلَكِ. زوجةً أو نسيباً. ندى. فيضاً.
وأدخلني لو شئت. نفاحةً ناضجةً
حجراً في اكتظاظِ الركود. جناحاً يحاطر في القممِ الهالجة

(واسترحت هُلاماً جليداً على صدر أمي الجديد

ريشاً تبدأ الرحلة القاتلة

في انبهار الجحيم السعيد..)

باغتني فلم أتردد. وبحت: أملكني بمريلك المدرسي

بكاسكيت طفل

أمير على الحلم والورد والتزلف الأسري

أدخل ملكوتي بتفاحة الموت

بالفرح الدموي أدخل واشهديني

غلاماً طليقاً. ألف على راحتي سِجَّة الحَسَنَات

وسلسلة السيَّات

أصفرُ جِلْدَانٍ في حفلة الجنس بين نساء المدي ورجال الرياح

يدي للواء

فمي ودمي للنشيد. وجهي عبادة شمس الصباح

واختزل الأرصفة

موغلاً في الغموض الشهي. وفي قلق المعرفة

هكذا. فليأغتك طفل المدايات

شيخ المزايات

باللعنة المَرَّة

يا ابنة الكلب. يا قرفي

آخ. يا وردة الروح. يا شغفي

يا حياة!

خطوة للضباب

(ويكون المدي شهوة غامضة)

وخطا للسراب

(ويكون المدي مفرقة رافضة)

ثورة

ثورة

يا جموح الرؤى وسعار الشباب

من عراة البدايات حتى الملاذ الأخير

صدقة من نكوص إلى آصره

نظرة ساعره

ويكون الملاذ الأخير

طلقة من يدي

تركت طمعها في فمي

وانتباهاً أخيراً على ساحة أو سرير.

(وعلى طبق من عروق الدوالي وسقاي قمح القبور

سوف تأتيني بطعامي الفقير..)

هكذا. لفتني كيفاً تشتهين

لن تقومي على طلي

إن لي

هالة الخزن. لي شهوة الياسمين

وأكليل شوك البقين

لنقي. لفتني. يا حياة

ملكت جسدي غبطتي

وامتلكت السَّهَات.

هكذا..

ولذ لي ليلتي

فيه أنمو وأعدو. وفي

يقبل الآن من أفق اللحظة العابرة

طائر أخضر

في جناحيه من جلبة الذاكرة

سحب ماطر

ومدى مُعشَبُ مزهر

يقبل الآن. هل تبصر الأرض ما أبصر؟

يقبل الآن. دهر من اللحظة النافرة

طائر الأخضر

طائر الأخضر

فليكن ملكوتي مدى الانتباهات

والسبح جديدي

عارياً. بين قبرين من كُلس ذاكري ووخام العقيدة

أنذا ذاهب لروضاعي الجديد وأمي الجديد

آه. فلتشمر السُدرة الخالدة

وليكن قمرًا ناصحاً. رطباً. أو كُلاً طيباً.

(قتلني)

بلى قتلني ثمار السُّلالات والأسم الفاسدة..)



٢. هراسيم الرهاد

لعتان. على جبلين. احتمالان. قطبان

ناو خرافية أسكت بالرواء القديم لسفحين من آدم.

- هكذا قبل في كتب الله -

لي كتب لا تقول سوى لغتي

....



كيف لي أن أصوغ القوار

في ارتباك المداير؟

كل من كنت أشبههم

قتلوني على غري

اقتسموا ثروتي

ومضوا يلعبون القوار

خسروا ..

ومضوا يلعبون القوار على جثتي

خسروا ..

كيف لا يهيج السائح الأجنبي

ذلك المنظر؟؟

نارٌ تجلس القبور على شفتي

رماد القرائين في رثي

احملوا جسدي عارياً

واقبلوه من الجرف ليمونة عصرتها شعوب المجاعات

ويا جسدي اه صحت مغتبطاً

لا تؤجل طقوس التبدد في ملتحى السفح بالسفح

من جبلين - تقصين، في واحد

أنت يا جسدي . فانتشر وانتشر

بلقطة حرة

في عروضة الأبد الأبد

طاعة الحزن مكرمة . لا التماس إلى حضرة الحزن

خذ أيها الحزن من جسدي ما تشاء

لك روحي بلا مية (كان لي جسدي)

خذه يا سيدي

المواري . هنا والأغاني . سواء

وهنا يستوي ضحكك بالبكاء .

ملكى وحبيبي وذاكري

هات خنجرك الذهبي

إلى برّ خاصرتي

هات نفض البوار لي غثي

لم تزل في الوريد

وجبة من دم لجرّح جديد

لم تزل وردة للشهيد .

أيها الحزن يا أيها الولد الشايط

لم يزل لي فيك المدي

أفقه الفرح الغامر

قل هم أيها الحزن

يبدأ الشخبط في شهبوات اللهب المجازف

تندلع الدغوات - الأساطير

موغلة في غواياتها

أي وجه سيطفو على برك الدم

من دبر ياسين حتى تجاعيد وجهي

خذوا عن فمي كأسكم يا سكارى ذمي

جرعة السم واحدة

والضحايا كثيرون

لا تركوا أثراً للجريمة

ولكنكم كيفاً تشبهنا بلاد المراثي القديمة .

للفراس المسائي كانت مراسيمه

للفناديل كانت تعاليمها

للمراد مراسيمه

(للمراد الذي نثرته الرياح على جبلين

أثراً بعد عين)

للسطوح . لسهراتها . للدوالي .

لثبولة الفتيات يودعن جاراتهن قبيل الزفاف

(للمراد مراسيمه)

لأوان القطاف

للغزاة مراسيمهم وتعالمهم

فلْيقل كاهن الموت أشياء

أنذا ملكاً بامتة البدايات

توجه العقص

قالت له الريح : خذني جواداً لصولة روحك

قال له البرق : فلاكن الصولجان

ملك لا يخاف

عرشه منبر لا متلاء التضاريس

والنتاج نافورة من زلال الزمان

ملك لا يخاف

حوله جنده الساهرون على صخرة الأبد الهائلة

حوله شجر: للشار . وللعائلة

ولها أن تباعثي بين حلم وحلم

لها أن تعد أمياري على كيفها

لأعد المراثي كما أشتي

غائباً في مدى وصفيها

كيف لي؟

كيف لي أن أقم الدليل

في اختلاط الفصول؟

قُلْ لِلْمُغِيرِينَ عِبرَ السَّدى
حاصروا!

حاصروا!
كُلُّ شَيْءٍ سِوَى كُلِّ شَيْءٍ
صَدَى عَابِرٍ

عَابِرٍ
عَابِرٍ
أَنَذَا صَحْتُ مَغْتَبِطاً:

نُحْرِجُ الْأَرْضَ أَثْقَالاً
بَشَرًا شَجَرًا دِيْنًا صَوْرًا يُعِيدُ صِيَاغَتَهُ كَوَكَبٌ لَا تَرَاهُ
الْعَيُونُ ارْتِبَاكَ طَفِيفٌ يَبِيلُ الْوَازِينَ فَوْقَ
الْوَازِينَ يَرْتَسِمُ الْخَلْقُ فِي شَهَوَاتِ الْجَنَادِ
وَتَصِيرُ الْبِلَادُ

غَرَبَهَا
يَسْأَلُ كُفَّانَهَا عَنْ عَقَائِدِهِمْ يَسْأَلُ ضَافِقَهَا عَنْ
أَمْرَانِهِمْ يَسْأَلُ عَنْ رَحِيْبِهِمْ شَعْرَاهُ أَقَامُوا
عَلَى كُلِّ عَصْرِ قَلِيلًا
ثُمَّ ضَلُّوا السَّبِيلَا
إِلَيْهِ ابْتِهَأَ الْأَرْضُ يَا جَسَدِي
يَا أَبِي أَنْتَ يَا وَلَدِي

ضُفِّتَ بِي اعْتَرَفِي ضَعْبَ بِالْغُلْبَانِ الرَّهِيْبِ احْتَفَلْتُ
بِهِ زَمَنًا ثُمَّ ضُفِّتَ
وَأَنَا ضُفِّتَ اعْتَرَفْتُ الْآنَ ضُفِّتَ بِدَوْرَتِكَ الْفَادِحَةِ
فَلَتَكُنْ لِي حَيَاةً مُضَتْ وَحَيَاةً سَتَانِي
وَلَيْكُنْ لَكَ مَوْتِي
وَلَيْكُنْ ضَيْقُنَا الْفَاتِحِ
لَا تَفْجَارُ جَدِيدٌ يَصُوغُ بِدَائِيَّاتِهِ الْجَاهِجِ
صَحْتُ مَغْتَبِطاً: جَسَدِي أَخ. يَا جَسَدِي

حِكْمَةُ الْمَوْتِ وَاحِدَةٌ
وَكَثْرَةُ ضَلَالِ الْحَيَاةِ
فَلْيُفْلِلْ كَاهِنُ الْمَوْتِ أَشْيَاءَهُ
وَلْيَسْبُ خُرْقُ اللَّغَاتِ
لِلرَّمَادِ
مِرَاسِيْمُهُ.



٢٢ - القمصين

قَبْلُ: فَلْيَمْنَحِ الشَّهَدَاءَ مَلَاغَهُمْ لِلزَّوْبِ
قَبْلُ: وَلْيَنْفَعُوا النَّاسَ. وَلْيَمَكْتُوَا

صَوْرًا فِي كِتَابِ

وَعَلَى سُنَّةِ اللَّهِ فِي خَلْقِهِ
يَسْتَعِيرُ ابْتِهَائِهِمْ. وَمِرَاسِيْمُهُمْ. وَتَعَالِيْمُهُمْ
قَارِيَةُ الْمَوْتِ (مُتَلَبِّدًا مَوْتَهُ. . .)
لَيْفَتِ الرُّمُوزُ

وَيَقْضُ حِجَابَ الْغِيَابِ
مَنْ بِكَاءِ الْوَلِيدِ. إِلَى صَبَوَاتِ الْغُلَامِ. إِلَى صَلَوَاتِ الْعَجُوزِ

لَمْ يَقْدُرْ دَمِي لِلشَّهَادَةِ
لَيْسَ لِي غَيْرُ مَا كَانَ لِي مِنْ دِيْمَاءِ الْوِلَادَةِ
لَيْسَ لِي غَيْرُ كَرْسِيٍّ. . . (مِنْ خَشْبِ الذِّكْرِيَّاتِ
وَحُطَامِ اللَّغَاتِ)

فِي اهْتِزَازَاتِهِ رَسَمَ اللَّهُ رَفَاصَ سَاعَتِي الدَّائِنَةِ
(لَيْلِي دُنْيَا الْبُغَاوِيَّاتِ. وَالْفَنِّ الْغَائِيَةِ)

بَنِي كَرْسِيٍّ.
هَزَانَتِهِ لِلْبَرَاكِينِ
أَخِيَّةٌ مُدْرِكٌ أُولَاهُ؟
أَيْنَ مَقْبَرَةُ الْقَبِيلَةِ؟
أَيْنَ مَقْبَرَةُ الْقَبِيلَةِ؟
أَشْتَرِي لِي خِرَاصَةً مِنَ الْأَرْضِ فِي رَحِيْبِهَا
رَافِعًا تَاجَ هَوْنِي إِلَى جَنْبَيْهِ
تَعْلَنُ بَدْءُ تَحْلِكِي عَلَى شَيْئِهَا.

قَبْلُ وَكُنْ. (فِي الشَّرْقِ وَفَتْحَتْ لِكَيْنُونِي أَهْلًا لَوْلِيَّيَا
يَلْمُ الْمُتَجَارِبَاتِ رُوحِي عَلَى أَفْقِ لَوْلِيَّي
طَالِعٍ مِنْ نِظَامِ يَدَيَّ
غَائِرٍ فِي الْمَدَى الْقَوْضُوِيَّ
بَدْوُهُ وَرَدَةٌ مِنْ دَمٍ
وَالْجَنَانِ
نَجْمَةٌ عَانَقَتْ نَجْمَتَهَا فِي فِرَاشِ الطَّلَامِ.

وَكُنْ. تَأَمَّرْتُ (بَعْضِي يُخَاتَلُنِي أَوْ يُعَاتِلُنِي)
حَذَاةً - غُنْدَلِيَّيَا

تَعَارَكِي طَفَرَاتٌ دَمِي صَاحِبًا فِي حِصَارٍ مِنَ الْعَزْوِ
وَالسَّبُلُوفَانِ
دَوْنُ وَاعْتِبَارَاتِهَا. أُنْثَى وَضَعَهَا طَارِيَّةً. عَالَمٌ ثَالِثُ
(يَهْتَظُّنِي الدِّيُونُ!) اقْتِصَادُ
يُعَاوِرُ فِي الْقَمْعِ وَالْجُوعِ وَالتَّكْنُولُوجِيَا. مَشَارِيْعُ رِيٍّ.
صَنَاعَاتُ حَرْبٍ
صَرَاعٌ. رَضَاعٌ. رَضَاعٌ. رَضَاعٌ. جَفَافٌ. سَيُولُ.



بنياتنا الشائنة
كيف أفهمها أتني مت في موتها؟
هيروشيا تطالبني
كيف تفهمي؟
يوم تاه جناح الإله الأخير على أبقها
غبت في التيه. منخطفاً وأجدا
أحدًا واحدًا
لم يزل تائهاً في غطى أمه التائهة
هيروشيا غطاطني
أخ من صخب الروح في موتها
أخ من صمتها
هيروشيا التي
أدركتني. وما أدركت لغتي..

«كن!»
غالتكت من دفتني ما استطعت قبيل الغروب
أرتجعت الحياة كما تشتهي
وارتمت الحزن
عاصماً في السكون
مطلقاً في الأذى
معدداً في العدد
بصو حريئة
يستغيء دماً صاغياً في ركود السجون
حكمة صلبة - هشة
هشة - صلبة
أدركتها. وما أدركتها الطنون

قبل «كن»
فلاكن ما يكون
وليكن ما أكون
للولادات: أشواقها
للأساطير أوراقها
للأعاصير: أختلافها
زمن للحصاة
زمن للنبول العباد
وازدهار البلاد
للحروب مواعيدها
موعد للغرام

سجون. رهان.
جيت سيلوفان.
حجب من رها - غيت حجباً من أسى - غيت حجباً
من دحان
ذرة. ليزر. ساتيلايتس. معضلات التفاسوت بين
الشمال وبين الجنوب
السلام. الحروب. إيريبولوشن. النظام. الشعوب.
الثقوب. الأوزون
الجيوب. الفضاء. السموم. البغاه. الوياه. اللوكيميا
وسوء الغذاء.
سرطان قديم - علاج جديد. سحاق. لواط. ويليز.
صفت العري والمافيا.
خطر الجنس والنيكوسين. حفن النفط والسم
والهيريون. كوكايين. سمك ميت في بحار الشمال.
سناج على شجر الرتين - انتحار بطيء مانشوطه من
دحان المصانع. طائرة سقطت في المزارع. مؤخر
صحفي
صرخ الناطق العسكري.
هيروشيا تعاتني
بولاداتنا الشائنة
هيروشيا تعاقبني

صدر حديثاً
في السلسلة الشعرية الثانية

- ◊ أبواب ال البيت الضيق
بلند المعبري
- ◊ رباعية الفرخ
محمد علي مطر
- ◊ رجل يرمي أحجاراً في بئر
غاشل مزاي
- ◊ يمضي مخفواً بالوعول
قاسم حداد
- ◊ القنديل المعثم
صلاح ستيتية
- ◊ وصول الغرياء
اسعد ناصر
- ◊ ذهاليزي والصفيف ذو الوطاء
هاني سليم
- ◊ قصائد من خشب
ابراهيم سلامة
- ◊ الضحك والكارتة
منذر عبد الحميد
- ◊ عيون فكرت بنا
حمد المعالي
- ◊ زول أمير شرقي
عبد اللطيف خطيب
- ◊ غبار يتعري في العتمة
محمد زين جابر
- ◊ إيقاع الجثث
نزار سلوم
- ◊ قصائد لأجل الملاك الضائع
خالد النجار
- ◊ أشغال يدوية
زكريا محمد



رياد الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

موعداً للسلام
لنمي موعد بين صمتٍ وصمتٍ
تقول الأغاني مسخونها الجائعة
لعجين الرماد مع الدمية الجارحة
لي كربي... للبيئة المقبلة
أين مقبرة القبلة؟
يا انفجاراً خلعي ولحمي من اللحظة الفادحة؟
أين مقبرة القبلة؟

ساكن كل شيء (سوي كل شيء!) على الجبهة الدامية
ساكن... يا صغار الشتات القديم
ساكن... فانخرجوا من ولاديتكم في الخفيض
إلى قمم الشهرة الشامخة
وانخرجوا... في صراطٍ حي المستقيم
جسر أرواحكم جسداً عابر
فدم فمصابتكم راية العافية
والرؤى: سدره بأشقه

يا صغاري...
كما كنتكم لن تكونوا
لن تكون المنايا... الضحايا... السبايا... السحون
لن يكون المنايا الضنين
يا فرائسي
وأني
وخلعي المثل من الجدل
لكم الوردة للذهلة
لكم الشمس... العرس... والسبله

يا انتباهي الجديد
وعذابي السعيد
إني كربي... للبيئة المقبلة
إنها مقبله
ملء أطراف المنبته
وهنا... هنا... هنا...
فليكن أفتى ميلادكم
سقف مقبرتي... سقف مقبرة القبلة. □

كيف أظل شاعراً

■ والفئمان ثقيلتان لا تتحملهما الأرض
والكتمان كليتان لا تخملا الساء.

وقد فقدت الدهشة؟

لذة الاستسلام إلى لحظة النشوة مع علمك أنها النهاية.
الأم، الأم المحنون في هذه اللحظة. الأم الملطخ ومع
النشوة.
لم تأتير الأوج هو كالتأم الذي يُحب الشاعر أثناء
الكتابة، مغموراً بفرح أكبر الأم فيه عارض.
لم الاستسلام إلى النشوة الخائفة هو رجع زوال الإلهام
باحتال إشرافه...

الحياة ليست رتيبة

وإليك الدليل:

رجل يقتله السكر

وأخر يقتله الهَم

رجل يقتله الشوق

وأخر يقتله الوصال

رجل يقتله الخوف

وأخر يقتله الجراءة

رجل يقتله البؤس

وأخر يقتله الطموح

رجل يقتله اليأس

وأخر يقتله الانتظار

والذي قال إن الحياة رتيبة

قتله الانتحار

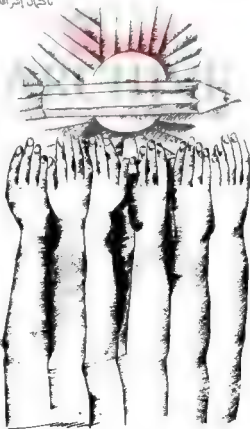
والذي قال إن الحياة ليست رتيبة

قتله الجنون

فكيف تكون الحياة رتيبة

وفيها كل هذا التنوع

من ألوان الموت؟



الوديع إن لم يجد الكبير والمتعالي،
يخلقها، لكي يفيء إلى ظلها.

إذا عَرِيتَ أسامه الكبير والمتعالى فَلَيْتَ الوديع على شمس الصحراء.

•

أكثر ما يثير الغضب، بعد مشهد الظلم، حالة سلب الذات. كأن تضطري ظروفاً أو أشخاص إلى التعامل معهم أو معهم على غير أساس شخصيتي الحقيقية، فأصبح أنا هم... على الفراض انهم هم وليسوا، مثلي، مستعارين بدورهم!

•

عندما تصبح الحياة غير قابلة للعيش إلا بالكذب على النفس

وغير معقولة إلا باستعراغ الأوهام المعزبة وبالكلام للنشط الذي لا يفعل سوى زيادة الفراغ رواء،

عندما تصبح الحياة انتقالاً مقهوراً من حالة خائفة إلى حالة خائفة

عندما تصبح مزامرة بالصغيرة والكبيرة ذكائك فيها فتح لك وبراءتك فتح،

عندما تصبح الحياة ضيقة حتى لا يعود في يسعك أن تتحرك من دون أن ترتطم بنفسك

عندما تصبح الحياة هي هذه لا شيء يبرد عذابها،

حينئذ يأخذ إيمان يارب شكلاً جديداً

وهو أن كل شيء مباح لكي لا تنظّل الحياة هكذا كل شيء مباح

وأنت ستكون فيه ممي... .

•

إن لم أصل، هل تعاقبي؟
إني متعب الليلة، والصلاة تنهكي.

متعب من الهدر، وتعبي نفسه خطية. ولكني أسألك مع هذا أن تسامحي إذا نمت ولم أكمل صلاتي.

وأن تستجيبني عن ظهر قلب.

•

شمسك الليلية غشي أرضي وتظهر سباتي.

•

أسوأ ما في هذه الكوارث أننا كنا نتوقعها. عشت في الذهن سلفاً حتى أتلفت عنصر الصدمة بها.

لذلك هي من نوع الحنطة التي إذا سقطت في الأرض وماتت لا تنمو من جديد.

موت يلد موتاً ولا يظهر.

•

أكثر ما أحب وأكره هي كليتي المترتبة على شاشات رأسي، وراء ستائر الجبين، أبعد من متناول حتى الحس، في ما من تام بين غابات الخيال المغلق كالقبر الهادي..

•

... أن أكون قد ضعت بين سحرين ولم أحسم في الاختيار؟

بل أن أكون قد جاهدت لأخذهما معاً في ذاتي. لادمجها في حركة مدّ وجزر يحلّ فيها شغف التنوع محلّ انبهار النتم

•

دعوا لي هذا الصراخ الصامت! ليس أحقر من إخراجه إلى التور غير استثماره على الورق

سواء الظاهر يراد به كل نفس كل عمل؟
الله خلق الإنسان وسرعان ما تدم وقال: ما هكذا كان المقصود أن يصير.

الرجل يُضرم بالمرأة حتى الولة، وتبدله، وبعد حين يكتشف أن ما تحمله هو، لاسفه وأحياناً لضغيبته، غير الواقع.

والمرأة تنظر إلى حب الرجل لها، ولا تعتم حتى تتأوه متحسرة: «إنه يضع في ما لا علاقة لي به».

والشاعر يرى، بعد الرحلة، أنها ما كانت تستحق. والشعري يرى، وبها، أن الشعراء يجربونه على ما لا يجبه.

وفي السلطة، والمال، والمغامرة، الخ...
أقننى أن نلتقي بذل أن نظل نتابع. أقننى أن نكذب القواعد ذات يوم أينما الأشياء!

•

كيف أظل شاعراً وقد فقدت الدهشة؟
بالأم من ذلك.

•

لست مجنوناً على الإطلاق. حتى هذا العزاء كان وهماً سقط.

•

لست مجنوناً على الإطلاق. حتى هذا العزاء كان وهماً سقط.

•

لست مجنوناً على الإطلاق. حتى هذا العزاء كان وهماً سقط.

•

دعوا لي
هذا الصراخ
الصامت!
ليس أحقر
من
إخراجه الى
النور
غير استثماره
على الورق



غسانى شكرى

■ يترضى القطاع الأكبر من الفكر الديني
الشيقي الرايعن أن العالم الاسلامي المعاصر
عامة، والوطن العربي خاصة، تحكمه العلمانية،
بامتيازات مادية كالوضع في ايران حاليا والوضع
في باكستان ضياء الحق، وكالوضع في السعودية
والوضع في السودان المبيري

ويحيى بعض العلمانية دفاعهم أو هجومهم على أساس أن هذا العالم
الاسلامي في مجمله، والجزء العربي منه تحديداً، تحكمه الشيوعية
ولا يعدم كلا الفريقين البراهين التي تثبت دعواه، فلا ريب أن هناك
قوانين وصعوبة في أغلب الأنظمة الإسلامية والعربية، ولا ريب كذلك أن
هناك شرائح دينية في هذه الأنظمة ذاتها. ومن ثم فالفرق بين كلاهما
يستطيعان دهم ما يذيعان إليه من هذا المنظور القانوني.
ولكن القانون، على أهميته، لا يصلح وسده أن يكون مقياساً لحضور
العلمانية أو غيابها، لأن العلمانية أو الشيوعية كائنا ما جزء من كل، فهي
أحد عناصر النظام السياسي والاجتماعي والثقافي للدولة وللجتمعة ومن
جهة أخرى فإن تجلياتها لا تظهر في الجانب التشريعي وسده، وإنما في مجمل
النظام البشري وفي مختلف الأنساق المعرفية والسلوكية للأفراد والمؤسسات



البحث عن علمانية جديدة

كيف ضاعت العلمانية في المشروعين

والاعتراض الذي تناسس عليه عمومة الاحتلالات وحركة الدائل
وتجاهل التوجهات، هو أن ثمة تناحلاً بالغ التعقيد بين بعض القشور
العلمانية وبعض العناصر الشيوعية في البيئة الأساسية للمجتمعات
الاسلامية والعربية. فقد كانت النشأة المشوغة والمسرورة لاشياء
الرجوزيات سبباً جوهرياً في تكوين ما سمي بمعالجة النبهة. أمحي
التنازل للفرقة: التراث والتعصر، الاسلام والغرب، العلم والاشياء،
التقليد والحداثة، إلى غير ذلك. وهي غضة قامت لتصور الفكر الدلائمي
للبريواتية المحيطة غير المسلحة بأصالة للتعلم ولا معاصرة للمسب. أي، أنها
لم تكن طبقة جديدة ولديها وسائل الانتاج الجديده والاحتياجات الاجتماعية
الجديده، بحيث تكتسب كامل مشروعيها وقدرتها على السمو المستقل
ونوعيها الخاصة من الصدام المحتوم مع الطبقة الأخرى، الأسبق،
والسائدة، والتي لم يعد في مقدورها التطور ولا ملاحقة أدوات الانتاج
واشباع الحاجات الاجتماعية وتحديث القيم والملافت بين التبعين
النشأة للسلطة لأية طبقة جديدة تعرض عليها القيام بمشروعات وكشوف
وقشوحات في العلوم الطبيعية والاساتية واختراعات تأتي القدرة والكيفية
واتباع الانتاج الجديد. هذه النشأة البوعية المستقلة التي التي تفرغ أيضاً
أنظمة الفكر ومطوجات القيم التي تبرز انجازات الطبقة الوليدة ولتحدد
الطريق الاقتصادي والاجتماعي والسياسي لتطورها.

تاريخياً بالطبع، ليس صدى لتاريخ العربي في ولادته للبريواتيات
القرن التي شات في مواجهة الامبراطوريات القطاعية - الكنسية. وقد
قدوم العرب مصر و محاولة عمده في التحديت وفتحهم العربي، فكان
أكثر نسب سمرقند، واستمر العرب في مقاومة البنية العربية الحديثة
لاحتلالات عسكرية مباشرة للمغرب والمشرق العربيين. ولكن الغرب
لم يكن العامل الوحيد لاسقاط البنية، ولم يكن فقط عنصر سلبى. . .
فالتقدم من في الحملة الفرنسية كانت جيشاً استعاري بلا منازع، فقد
كانت أيضاً كسب من العلماء والمثقفين القابعين من منازع ثورة كبرى. وأياً
كانت طيقت والتكلم، فقد كانت صدمة اللقاء غير المتكافئ مع الغرب -
من خلال الحملة الفرنسية - من انتهات إلى والحديثة في العالم، بعد أن
تحولت السلطة المثالية إلى درجل أوروبا المريض.

هنا يجب الانتباه الشديد إلى أن ديهشاه العربية الحديثة قد احتوت
على جرثومة مسقطها منذ البداية، وليس بسبب العوامل الخارجية وحدها.
بل أنها لم تستطع من القسرب ما يقبل التضمين، كاعتقاده على الإحياء،
وصعته إلى جلوره الوثائقية - الرومانية. اتنا لم نعد إلى إحياء الجلود
المتسللة في تراثنا الحضاري والفني والعريق سواء التراث السابق على الاسلام
أو تراث النبهة العربية الاسلامية الكبرى إبان العصور الوسطى. لقد
كان اليونان والرومان بمثابة الجاهلية الأوروبية التي عاد إليها عصر الإحياء
واللاسلعت، ولم يفل المسيحيون الغربيون إنه تراث وثني. كان الرئيساس
تأسيلاً للهيى وطبيعة معرفية في وقت واحد. أما نحن فقد تعاملنا مع
الماضي برؤية دينية، فاعتبرناه من أبواب الفكر المفتوحة على جهنم، وليس



نهضتها العربية الحديثة قد احتوت على جرثومتها سقوطها منذ البداية

الوليدة والصناعات الخفيفة والارتباط البيوي بالاحتكاكات الأحيية تكونت أشباه وأشباع البيرونيات العربية الشائفة المسبوقة برفقة احتكاكات توعية في وسائل الانتاج (من الصيد والرعي إلى اكتشافات النفط إلى الممرات الملاحية إلى الزراعة والتجارة وأطوار جينية من الصناعة) وهي بيرجانيات ولدت بقوة معزول عن بعضها البعض ذات ارتباطات مباشرة متنازعة وليست متقاطعة مع الاحتلال أو غير مباشرة مع رأس المال للاتي لعواصم الغرب.

هذه البيرونيات لم تنشأ من داخل الانقطاع في مواجهته، ولم يتولد قوامها الاجتماعي باستغلاله، ولم تصطبغ به ولا بالمؤسسة الدينية المتحالفة معه. وأتيا التي حدثت هو أن كبار الملك بافروا إلى التبريز، ولم يتحروا بالحاجة إلى كتشوف جديدة أو قوتحات أو اختراعات، ولا إلى قيم نوعية لها خصوصيتها. كان «التعبيل» الوحيد الذي احتاجوا إليه، وهو ذاته الذي تحول تدريجياً إلى معادلة للنهضة (= والسطور أيضاً) أن يحتلوا على شرعية دينية للافتتاح التكنولوجي. أي أن ويكتشفوا مبرراً أساسياً لمواجهه والاجتهاد إلى الجوانب العملية، الاجتماعية، للحضارة الغربية ولم يكن هذا المحرور أو تلك الشرعية في الجذور الحضارية القديمة أو في النهضة الحضارية الإسلامية أو في سباق الفكر الحضاري المرافق للنهضة الأوروبية. وإتيا كان كاستاً في التصير المجدد للنص الإسلامي الأول (= القرآن والشريعة) ينتفع باب الاجتهاد مولوداً على السلف الصالح. بدءاً من رداغة الطهطاري ثم الإمام محمد عبده إلى الشيخ علي عبد الرزاق ثم خالد محمد خلك، طهرن الخولي ومحمد أحمد ختلف الله، لم يتجاوز الأمر هذا «التأويل» للنص، والاجتهاد في التصير. بدءاً من الطهطاري أيضاً إلى طه حسين والقطاد ومحمد حسين هيكل، لم يتجاوز الأمر هذه التثنية بين الإسلام والغرب، والتأويل للنص بما يناسب العلاقة مع الغرب. وقد تعاضدت التثانيات والاجتهادات لتعتمد الشرائع والفتاوى الليبية سبيطوريه، كما عادت صورة العرب بمسنداداته تكتسولوجية والإيديولوجية ولكن والتوسير، بين بطون ظل أساس معادلة النهضة، باحلال درجته العدة عن هذا أسوس لمدي وصل بطموحات بعض الفئري الاجتماعية الجديدة إلى محاولات الصعوبة السقتل إلى السلطة، كما معروف في الثورة العراقية وثورة يوليو ١٩٥٢. كانت هذه المحاولات في جوهرها محاولات اختراق السلف الذي صنعه التثنية المشوقة، بمرصد وتعميق لمعادلة التوفيق بين ثنائيات النهضة. وليس على الإطلاق بمحاولة «التركيب» بين عناصر الائتلاف الحضاري إلى الجذور السابقة على الإسلام في أرضنا، والنهضة التالية في فزوة ازدهار الحضارة الإسلامية، والنهضة الأوروبية من حيث الجور وليس من نتائجها المالية المباشرة في غياب هذا التركيب، وغياب الصدام مع أنراط الانتاج الاقتصادي القديم ومنظومة القيم التابعة لها، اختلط الطموح إلى الاستقلال بالحاجة التكنولوجية إلى الغرب والحاجة الشرعية إلى الإسلام. ومن ها كانت الاندواجية بين القوانين الوضعية والوسائل الدينية الثانوية داخل الضائقة

من الجذور التي تمد الحاضر والمستقبل بياه الحلية، هكذا قمنا بعكس ما قام به الأوروبيون تماماً، فقمنا لطيفة غير معترقة مع حضارتنا القديمة العظيمة دون أي جهد لتأصيلها

وقمنا مرة أخرى بالتعامل المصاد طوهر الحضارة العربية الإسلامية في دروة جهتها إبان العصر الوسيط. وهي الحضارة التي أنتجت العبقريات والمعجزات الشائعة في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، أي في الكيمياء والطب والفلسفة. وهي الحضارة التي قلقت على أساس الحوار والعقلانية والمظهور التاريخي. كان العرب قد باهر إلى استعجاب هذه الحضارة باعتبارها ميراثاً إنسانياً وأضاف إليها من حضارات الصين والكمسك، بل ومن حضارات مصر القديمة وبابل وأشور وبيعتا، ثم أبعد التركيب، لحديث كلياً في جهنة الأوروبية التي واصلت سيرها إلى أفاق العصر الحديث، باثورة الصناعية الأولى، ثم باثورة العلمية والتكنولوجية التي ما رست فتتقم بشرية ما كنا طه بمجمل المعب

أما نحن فقد انقطعنا صلتنا بالنهضة العربية الإسلامية مئات السنين في ظل دولة الخلافة والحروب الصليبية ثم الاستعمار الغربي الحديث. اكتسبنا بعلاء للمسي الذي مرثاه ماأبدنا، بروثنية الدينية التي رأت في الحضارات السابقة على الإسلام جاذبية كاذبة، ورأت في هدوة ازدهاره الحضارة العربية الإسلامية: إما مرفقة وهرطقة، وإما الزهو (الدين) ناد العرب أبعد عن الإسلام. ولكننا في مجال تجريد الذات لم نأخذ على أحد شيئاً، أي أننا في حالة اكتفاد دافعة بالنفس. غير أنها حالة كاذبة، لأننا قطعنا النفس أيضاً

ولأن الحضارات ليست ملكية خاصة، فإن الآخرين لم يتردوا في الاستفادة منا سواء من إبداعات اسلافنا أو من ترجمتنا وتلخيصاتنا للوبان

وكما أن الرؤية الدينية حالت مرتبين دون إلتفات شديد من هندوسية الحضارية قبل الإسلام وعنده، فإن هذه الرؤية أصبحت تعادلتنا مع الغرب. لم نؤس قط بتكامل الحضارة الإنسانية وإنما لا تتطور إلا بالأخذ في جميع حضارات، ولم نؤس قط ثامناً. وقد هذا تفهم - شركاء. أصليوب من بناء الحضارة الإنسانية الحديثة التي أضاف إليها العرب وما يزال مصافات روية لا تشعخع حتى ملكيتها بغيره، وإن كان شركاء أساسياً في مصها. لم نؤس هتان الحقيقتين، وإتيا فرقت علينا الرؤية الدينية نفسها مرة ثانية في رفض الأسس العسكرية للحضارة الحديثة، والانتعاج بتاحتها الذاتي وتخصروا التكنولوجي

هكذا كان المسرح الاجتماعي - السياسي معداً بعد سقوط دولة محمد علي لاستقبال قوام اجتماعي مائع وزحراج من شرائع وثلاث بعض كبار النكالك الدين وجدوا فرصتهم في التحول الأقرب إلى مرحلة وسطى بين التضمع والتناسخ، هي مرحلة التبريز التجاري الذي يعتمد على رؤوس الأموال المتطلعة - الأجنبية والوطنية - في تحديث الاستيراد والتصدير والأسواق المحلية. ومن الزراعة والتجارة والمدارس للفتوة والبيروقراطية

القومي والاشتراكي





٥- والعلاقات الاجتماعية وفي صياغات القوانين غير المكتوبة كالأعراف والتقاليد، وفي الكثير من إجراءات الدولة الوطنية، الخارجة حديثاً من أسرار الحياة العثمانية في الأغلب، وقد وقعت حديثاً أيضاً في أسرار الاستعمار الغربي ولم تستطع محاولات الانتزاع أن تتجاوز هذا السقف. وكانت المحاولات الوحيدة أن تتجاوز هذا السقف، وتحتل على حصة التراجع في منتصف لأصل وأرقى درجات الصعود، وتحتل على حصة التراجع في منتصف الطريق. وهو تراجع البرجوازية لولا أن قبل أن يعكس على صورتها وكان هذا التراجع نفسه في ارتباط وثيق بمراحل السقوط الاقتصادي والاجتماعي والسياسي التي عرفتها بعد نهاية ولاية محمد علي، وانطلاق الثورة العربية، وعزيمة النظام الثائري

وهي على الوجه الآخر للصلة، هزيمة النهضة، وسقوط معادلتها بكل ما اشتملت عليه من تناسية وتوطيق. أي أنها كانت ولا تزال مسقوطة للإصلاح الديني (الذي صورتها تأويلاً للنص واجتهاداً في التفسير) وسقوط للتكنولوجيا والأيديولوجيات المحككة لها، وسقوط لبرجوازية الجمع بين الطوبى وقد كان هذا السقوط لتعدد العناصر والعوامل مرادفاً لاندماج قدره لغات البنية البرجوازية (= البرجوازية العربية) على الاستقلال والقطع البيزي مع الاحتكاكات الأجنبية. وكان الغرب نفسه هو الذي ضرب طموحات الاستقلال الوطني بالدمار، وصرب طموحات الليبرالية المحلية بالتحالف مع الأقليات الدكتاتورية. بل، لقد امتد التحالف لكي يصبح مثلاً يطمح الاحتلال والاستبداد والتسلط: أي الغرب (العسكري والاقتصادي) والحكم الدكتاتوري والتبريرانية. ولكن هذا الانحياز السياسي للغرب لا يعني أن الشرائع الساقطة من البرجوازية الشاذة هي العصر البيزي الخامس في المجموعة التالية من النتائج:

- عصر فترات الصعود الاجتماعي والسياسي، وهو عرب سمود. أي الدكتاتورية والمزيد من التبعية.

- اقتدار الأوتوقراطية والتبريرانية (محاكمة اللذان قد يكون حليفاً للمسلمين بعد انهيار الخلافة العثمانية، وإطالة الملك فاروق للحجة ترب أولئك الحلفاء ولا يظهر إلا البعض بمحاولة كاذبة من أمراً للذين، وعلاوة أن السادات أن يقدم بعضهم من داخل البرلمان جلس يفضي التواب بشأن الاقتراح به خلعهم).

- تعاطف الدعوات البرجوازية المنظمة بدءاً من عام ١٩٢٨ تاريخ ميلاد الإخوان المسلمين، بعد محاكمة علي عبد الرزاق ١٩٢٥ ومحاكمة طه حسين ١٩٢٦، وانتشار الأدهاب والأدهاب المضاد: مقتل الحازندار، ومصرع الشرفاني، واختيار أحمد ماهر، وعلاوة اغتيال جمال عبد الناصر، وعلاوة اغتيال حسين أبو باشا ومكرم محمد أحمد والبيرو اسمايل (وقائع متعقة من الأريعنات حتى الثيليات) مروراً باغتيال السادات الذي كان قد شجع الاخوان والجماعات لمواجهة خصومه السياسيين.

- الارتباط الوثيق بين الحكم الفردي والعائلي والمشاركي وبين ادعاء الحكم بالشرعية، كما هو الحال في كثير من الدول العربية، وبين الحكم العسكري وادعاء تطبيق الشريعة، كما هو الحال في دول عربية أخرى، وبين امتيازات طائفية والحروب الأهلية الملمة وغير الملمة - توطيد أركان جسم عصري غريب على المنطقة، وتبرير وجوده القائم على عدلوى دينية، والسياسة المعاكسة بدءاً من الحرب العربية الشاملة ضد عام ١٩٤٨ إلى التطبيع بينه وبين أكبر دولة عربية بعد ثلاثين عاماً.

- هزيمة شعارات الدولة الوطنية وازدهار التيارات الثيوقراطية مصت هذه النتائج متوازنة ومتعاطفة برفقة التداخل المعقد بين عناصر الشبهة والتعولر لأشبه وأشباح البرجوازيات المخبين للشهوة والمسموخة. وكان التفاعل بين هذه النتائج هو الذي أفضى إلى التجاور بين بعض القسور العثمانية والسيح الأوتوقراطي في البنية الأساسية للدولة

والمجتمع العربي الاسلامي المعاصر. هذا التجاور الذي يجعل الحكم الديني السلفي الرافض أن يقيم دعواه ضد الجاهلية الخليفة بصعته علمانية، ويجعل بعض تيارات الفكر الدينامي القديم دعواه ضد الجاهلية الجديدة بصعته ثيوقراطية. وقد فات الفريقان كليهما أن العلمانية كالثيوقراطية مجرد عصر في بنية أكثر شمولاً، وأن مظاهر ادعاءها لا تندو في الصيغة القانونية وحدها، بل في جملة القيم والاناسق المعرفية وضوابط السلوك الفردي والجماعي والسياسي.

في هذه الحال نقول إن النظام العربي المعاصر ليس علمانية في الجوهر وعلامات الثيوقراطية يمكن الإشارة إلى أهمها على النحو التالي

١- جميع الدول العربية، باستثناء لبنان، تنص في صدر دساتيرها على أن دين الدولة الرسمي هو الاسلام، وأحياناً يضاف دين رئيس الدولة، وهو - باستثناء لبنان أيضاً - الاسلام، وغالباً يضاف أن الشريعة الاسلامية هي المصدر الرئيسي للتشريع. وأحياناً لا يكون هناك دستور مهيأ أن القرآن أو النص التشريعي الوحيد كما هو الحال في السعودية، أو أنه هاشمية للمجتمع كما هو الحال في ليبيا. وبالرغم من أن الدولتين تختلفان في الملامح، فإنهما يتحدان في البنية السياسية حيث تعتمد الأحزاب السياسية فيها.

٢- جميع الدول العربية لا يتصلص فيها الدين عن بقية المواد الدراسية في مختلف مراحل التعليم.

٣- في جميع الدول العربية دار للافتاء وأحياناً مؤسسة دينية رسمية كالأمر في مصر وجميع البحوث الاسلامية في السعودية.

٤- وفي جميع الدول العربية لا يتصلص الدين عن بقية المواد الاعلامية في أجهزة البث الاذاعي والتلفزيوني والصحافة. وتحمل المواد الدينية حسراً كبيراً في بقاء الاممية والتميز والتربية

٥- وفي بعض النظم السلفي الذي لا يعترف بدينه للدولة على أساس التبريع الطائفي لكي ياسب السياسية والوثائق الكبرى للدولة.

٦- وتصل السلطة الدينية في الكثير من الأنظمة العربية إلى حد وقف العمل أثناء الأزمات السياسية والصلا

٧- وفي جميع البلاد العربية أيديولوجية دينية شعبة واسعة تختلط فيها بعضو الكبت الدينية بالتاريخ الاجتماعي للمسلمين بالحرفات المتحدرة من عصور الاحتطاط. وتشكل هذه الأوسمة الأيديولوجية مناعاً جازماً لاستقبال وتدعيم التيارات الدينية السياسية. وتشكل أيضاً عائقاً في بعض الأحيان يحول دون التطور والتقدم، ويقيم التناقص مع أية بدوات تنسجم وسجرات العلم.

٨- وفي الحالة الشريعة المعروفة باسم البروقية تحدد إجراءات العلمانية سبت النسخة المعسر ولا تستمر التمسك للشعب، واقررت بالدكتاتورية الأمر الذي مهد لنجاح الاجتماعي والسياسي لاستقبال السلفية الدينية والتحمس لخطابها. ومع ذلك لم يجرؤ بورقية على اتخاذ قرار بالساقطة أو التوريت أو الزواج المدني

٩- وفي أغلب البلاد العربية صيغت استبدت التيارات اليسارية المختلفة اضطهاداً لم يسمح لشرورها. وس عضمه العلمانية. أو يرى الثور.

١٠- وفي الأنظمة ذات الرأيات القومية أو الاشتراكية كانت الطائفية أو التيلية هي البنية الاجتماعية لنظام الذي فقد المصادقة بأحزابها الفعل للروابط الدينية والمذهبية على حساب الدعوة للعلة إلى الرابطة القومية أو الرابطة الاشتراكية

وعلى هذا النحو لم تكن هناك علمانية عربية في أي وقت. وإنما كانت هناك أوتوقراطية عسكرية أو أوتوقراطية دينية، وقد يتشدد الاثنان. والاشتراكيان والوحيدان - لبنان وتونس - شوهت الأول الطائفية الملمة، وشوهت الآخر الدكتاتورية الملمة إلى جوار التعبير عن حكم والشخصية



التاريخية، رمز الاستقلال الشكلي والقيادة الكاريزماتية

النظام العربي المعاصر يتكون - بعد الصعود والاستمرار القديم - من حكم أبوي يتنقل بطريقتي، يقوم منه على أساس انتساب الحاكم إلى السلالة الأثرافين من أصل الرسول الكريم. والحكم في هذا الجزء وراثي غير مفيد للمسلم، ولما فيها من أمانة التكوين هي ركيزة السلطة. ويؤخر جزء آخر على صور الانقلابات العسكرية التي لا تنفذ السلطة إلا بالترتيب الطبيعي، أو قتل أو الانقلاب العسكري من جديد. والحرف الفعيل الأساسي الذي يقوم على أساس الحزبية أو الانتخبات سرعان ما يتحول إلى حكم القليلة أو الطغاة أو الكتبة المسلحة. وهكذا يلتقي السجج الأوتوثيرقراطي للدولة العربية المعاصرة هذا السجج نفسه في المجتمع، العائلة، العشيرة، القبيلة، العائلة، للذهب، الدين ومن ثم يتطابق حرفيا التحول الاجتماعي للسلطة الأوتوثيرقراطية في الدولة (النظام السياسي) والمجتمع (سلطة السري العليم، وتعلم القيم المعيارية) والعلاقات الاجتماعية. وتتخفى قدرة أبنائ الانتاج ورسائله في تغيير القيم والعلاقات الاجتماعية، فلا تتحول مثلا من المجتمع الزراعي إلى المجتمع الحضري الحديث بمدلات وكيفيات يمكن معها القول إنها تتغير من قيم مختلفة إلى علاقات إنتاج متقدمة. إنما لم يمس الأيداع الصناعي، بل تلكه دون إيمان كبير بمحتواه المفاتيح. لذلك لا تؤثر فيها نتائج البترول الذي أثرت به في فضاء من مبدعي الحضارة الحديثة ولتجنيب انقراضها في الفكر وعقولها في القيم. ولذلك فحاجا أحياء أصبحت سيق رستج الحضارة الحديثة كالنفس العليل، وهو من ضلالت البصمة العربية الحديثة، وإذا مع حلال الحبش عشر عداء ضارب يثبت أنه لا يزال في العمق جمعا طائفا، مذهبيا، معتبرا، دوريا، حتى وهو ربع عاليا ربات الليبرالية والعلمانية. ونفسا أحياء أحرر سمح سيق إلى والاشتراكية العلمية كالجبر البشري، جمع من الأصل الحضري شعري والتركيبية لأب والألم للعلمانية العربية. به في التكوين شعوي في القبائل لتفككها كالجذع، والتوزيع على التوزيع الرأسمالي، بأكل منهم بعضا، والحبائل المركزية تنسب منها نسب. وحرب الأهلية من حرب القبائل، أين هي من الأداة اللزجة العربي فضلا عن الأداة المركبة؟ إن النتيجة الفاسدة بين الأداة والرائع لم يعلما في المائتين سوى الدم البائتي والدم البشري. وليس هذه سوى التوتيرقراطية المراسمة في صفق الأبطال، سواء كانت شرعية مباشرة أو مؤسسات خاضعة أو علاقات وتم اجتماعية أو كيديولوجية شمية سالكة وصاعدة رغم التغيرات المادية والحكومية فوق السطح.

وبالإضافة إلى الجليد الفاترة في أرض النظام العربي المعاصر (بدءا من السنة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للشهوة للبرجوازية، واتهاء بالمعولة الثورية للشيعة التي تمردت أحياءا لحضرة ذقيمة لا التواضع مع حضرة ربيعة ولا التواضع مع التجارات الآخرين) فإن هزيمة ١٩٦٧ للصربية وأشاعها كانت في واقع الأمر هزيمة لأرض مراحل البنية، كانت الصربية قد وعدت بتجديد بنية البنية يقوم على ثباتية جديدة هي البنية الجبرية والقياسية بدلا من الإسلام والغرب. كانت القومية العربية في مفهوم الحضري تنقسم الإسلام لتأصيل المرحلة القومية، وكان العالم في مفهوم الحضري يفضي المعصر وفكره وقرنه الأساسي. ولكن التثنية الجديدة اعتمدت على التوزيع أيضاً، وأسس على التركيب الذي كان يخطب اندفاعا جديدا للديمقراطية واستقلا جديدا للفرق الاجتماعية الفاتورة وحدها على صنع الثورة الثقافية التي تحمل مكان البنية. ولكن الصربية اكتت شبيد للدخل النظري ولم تستكمل البناء الرأسمالي. لذلك فحين سقطت للحلوله كالأمر هزيمة باقية لأرض مراحل البنية. ولما كانت هذه الهزيمة تمتي خضعا غيب الدليل والثورة الثقافية الشاملة، فقد كان

الدليل الجبر هو الثورة المضادة، وفي مقدمتها أكثر اجتماعات الفكر العلمي السلفي التوتيرقراطي. وقد تسلك الثورة المضادة من ساذجة عدة في طلبها خيال الأديع الديموقراطي ونخب القوي الاجتماعية صاحبة الصلحة والمستقبل والقدرة بين الواقع والشعور، والاحتياط على المناهج الأمنية لمساكن الفكر والتخطيط التوتيرقراطي، واتعدام القدرة والرغبة لدى الطبقات أو الثالث للصدية في القطع البشري من المعصوم. وأسباب عديدة كان مركز الثورة المضادة في مصر - كما كانت لأسباب ذات مركزا للثورة - ولكنها في المالحين كانت تتغير سلبا وإيجابا على بنية أبعاد الرول العربي وهكذا كان أول اجتماعات الثورة المضادة الانتعاش على السلفية القديمة والحديثة، ودعمها في مواجعة التوتيرق والديمقراطيين والراكسين. ولم يكن من قبل المضادة أن يتعامل الله السلفي، وامن بعض اليد التي تحت له أبواب السجون، ورفعت شعار العلم والإيمان. كانت تقصد الغرب بالعلم، والإسلام بالإيمان. مرة أخرى الإسلام والغرب، ولكن الرمان كان قد تغير. كان التوزيع الحاش بين الطرفين قد داب في هزيمة ١٩٦٧ وشاب غمما في أثناء الطيران إلى القدس المحتلة في ١٩٦٧ وانتهى الأمر بدخول القوات الصهيونية بيروت ١٩٨٢. وانتشر أكبر شعراء لبنان وأحد أبرز الشعراء العرب في القيم الثاني من الفرز، خليل حاوي الشاعر السلفي القوي العربي، انتصر دلال على أن دائرة الهزيمة قد اكتملت في خمسة عشر عاما، فلم تكن الهزيمة عام ١٩٦٧ ولا فرز بيروت عام ١٩٨٢ حصرا عسكريا، وإنما كانت هزيمة، سقوط الهمة. لقد اكتملت وانتقلت وشكلت جاحزا جالبا بين ما كان وما سيكون. وقد دأعت الأحفاد من مصر إلى بنية لتطرق الرول العربي، بالانتشار السياسي والأدبي للسلفية الراديكالية التي انتهى المطاف ببعض اجتماعها إلى برلمانات بعض الدول العربية، وإلى الشرعية السياسية، فتنظمة أحياءا. نارعم من العرب السلفي الذي دأرت أحسن أخرى في شوارع القاهرة ودمشق والمغرب وتونس. وفي نتيجة أخرى تلتفت الحوادث بدءا من مصادم مصري عام ١٩٨٨ إلى عودة مصر لحلمة الدول العربية عام ١٩٨٩ مروراً باعتراض منظمة التحرير الفلسطينية بإسرائيل واستئناف العلاقات الدبلوماسية بين اللبب العربي ومصر وافتتاح الجبهة على اعتراف منظمة التحرير. وهو بالطبع لا يختلف عن اعتراف السادات. ولكن هذه الأحداث لم تكن في جوهرها العميق أحداثا سياسية فقط، وإنما كانت في الوقت نفسه أحداثا فكرية كبرى، تتصل بمفهوم الحرية الغربية من ناحية، وتتصل من ناحية أخرى بالوقوف من الأساس الديني لشأن الدول. ولم يكن كلا للقيوميين يبعين عما جرى في لبنان من حرب أهلية ذات طابع طائفي، أعلنت بعض قوله من تحالفها مع إسرائيل وتدرجت القوى الأخرى في القاعة خلافات عميقة مع هذا والكتبة الصهيونية المعصري، كما كان يئس، وكما استطاعت في الماضي أن تنزع تعصبا جديدا الغنى من الأمم المتحدة. ولم يكن كلا للقيوميين كذلك يبعين عما جرى في مصر من أحداث طائفية رأت في الصلح مع أعداء الله هدونا على المسلمين، لا يأس أن يدفع ثمنه للسجون المصريون باعتبارهم من وأهل الكتبة. كان التفسير للصرار العربي. الصهيونية أبعد ما يكون عن التفسير الوطني أو القومي، فقد كان الصراع - منذ أصحاب هذا التفسير - ولا يزال بين المسلمين واليهود. وعلى هذا النحو، فإن مجرد السجين على خريطة الصراع لن يكون لصالحه الإسلام، بالرغم من الموقف الرسمي للكتبة المصرية بين الأقباط من الملح إلى بيت المقدس على لمة حاله، فانه إنما كانت الهزيمة عام ١٩٦٧ هي نقطة البداية لهذا لل التوتيرقراطي للصراع، فإن هناك نوع تقاطع تحول تاريخي قد سمحت في تحقيق هذا التقاطع عمرو وبه يختلف وسائل الحيلة.

أول هذه التقاطع هو الثورة الثقافية الكبرى التي تلت حرب

النظام العربي المعاصر ليس علمانيا في الجوهر ويتكون من حكم أبوي ونظام بطريركي

٤



نحن نحتاج إلى علمانية تسهم في الاستقلال هي جزء من بناء الدولة القومية الحديثة

تشرين أول (أكتوبر) ١٩٧٣، فقد اجتبرت هذه الثورة في الأنظار التي لجأ إليها الأيوبيون المسلمون من الزمن الناصري. وفي ذاتها الأنظار التي تزعمت أنها تسلمت القيادة العربية بعد الزيمية الناصرية، وكان يسمها الاسراع بتحويل الأنظمة الوطنية إلى الوجهة التي طامها حلفت، بأن تكون سمسار الوصول إليها. وهي أنصار الأنظار التي حاجر إليها الناصريون والبابويون والفلسطينيون والسوريون والفلسطينيون والمغاربة واليهودين من القومية العاملة المعاصرة التي تحتاج إليها النامية في بلاد العطف.

وقد كان من الطبيعي هذه الفترة النضالية - داخل الدائرة المظلمة الملتفة على أحاطات الجريمة المستمرة - أن تترعرعاً من المعاصرة النضالية لدى أساء الأنظار المتجعة تقامها قسوية وطنية لدى العاملين فيها من أبناء الأنظار غير النضالية. وكان من الطبيعي كذلك أن تزعج الحكومات النضالية هؤلاء اللاجئين إليها تحت راية الأدباء الناصري أو البعض للمسلمين العاملين، فاستغلوا أن يحصلوا على الأموال اللازمة للنشاط السياسي داخل وتخرج أرقامهم الأصلية. وهو النشاط الذي استطاع أن يؤسس بزياداً سلمية. ولكن تلك الأنظار من التوصل المباشر بالترغبات الملتزمة للحكومات أو للقطاع الخاص لبناء السجادة والتشفيات والملاهي ويدر النشر. وكان العاملون من الطبقات الشعبية - وبعض المثقفين - جيشاً أحيداً لهم المهنات التي عاشوا فيها، حتى إذا علوا إلى بالاعم نقلوا إليها عادات وتقاليده وأسلاب حياة مواطن الهجرة.

وبقي من النشاط، الانتعاش. وهو يرتبط بالنقطة الأولى، ولكنه يتجوزها إلى وسائل الانتعاش. أن هذا الانتعاش الذي يستند على التجنيد القوي القاتلة على الاستبداد والتعصير والتعويض والخدمات ينتج الطب واسعاً أمام جماعات الاستهلاك، ويخلق الأيول أمام الانتعاش الوطني، الراسخ، الأم الذي يزدى بمجموعات مختلف إلى الاستفادة بغير قدرة على السداد، وإلى الانتعاش السكاني الذي يوسع النشور والأفان ويوسع حالة الانحلال، إلى الانتعاش على المخطرات القلبية والمثلية في السجون البيضاء والسجون السوداء التي تميز عن المحرّ في مواجهة فجاءة اختلال بالجوهر إلى طام الذوب أو حزام المنيوية. وتخرج الشباب من الضراء شاعرين بسوهم ساجين في ظلام اليأس من الحرية والعدالة. وهم لا يرون السلسلة الملتفة من الملون للسوء والفرص على اليأس من يستغلون فقرهم وعدووية تفكيرهم وينفعونهم دفعا إلى تحطيم الممد على رؤوسهم وعلى الآخرين. وقد كانت شركات توظيف الأموال ولا تزال نموذجا على الانتعاش، الذي يستغل الطموحات المدمرة للزاد السريع والصفاءات الشقة لتثير الحرام باسم الدين. ويغف بعض علماء الدين موقف الدفعة هذه الأموات والورث التي تسرق عرق المواطنين الملتزمين والطامعين ويترتب بها إلى الصراف الملتزم في الاسمية التي يتطرق بسبق على من أحوالها الأبلغة في الربا، بل أن هذه الصرافات يملكها من لا علاقة لهم بالاسلام من قريب أو بعيد. كان الانتعاش وسيط في بلادنا تماما لتلبية، وسرعا لشارات التفرقة الجديدة.

وشالت هذه النشاط الحروب الأهلية الملتمة وغير الملتمة، وخاصة في لبنان. وبالرغم من أن الصراع اللبناني في بداياته الأولى كان صراعا اجتماعيا بين فقاء البحر والواحد والأسواق والوقوفين الصغار والطلاب والعلمين وأحرمة القفر حول المعاصرة، وبين أرباب البنوك والمحدرات والجاسوسة والدعارة وعماله القرائنات والسياسة والخدمات والشركات الأجنبية، ولته صراعا ما اكتسى هذه الصراعا بالآلان الدينية والطائفية الملتمة. ذلك أن تكوين لبنان في الأصل لم يستند مبدأ اللابطة معصلا من تركيزه وترسيحه عبر التعاملات الاجتماعية التي تبلور القوام الوطني الحقيقي. ولما اعتد بعد الطائفة. لذلك تحولت الحرب اللبنانية إلى مصدر للاستماع الطائفية للدولة. وهي أيضا مرتبطة أوثق بالارتباط

بالقط والانتعاش في مزاولة تطور الثورة المفسدة لمصر وإفلسطين ولبنان باعتبارها حلقين خضعين في السلسلة العربية) والثوري للحكم بين الاعتراك أو الطبع، يرسى النضيج مع الكوارث المعاصرة اليهودي وبين تعاطف المذ السلفي الراسخ، لقد بدأت الحرب في لبنان عام ١٩٧٥ عشية الاتفاق السوري - الأمريكي - الإسرائيلي على تلك الاشتراك الثاني في سبناه، وقلقت إسرائيل باجتماع الحزب اللبناني بعد التوقيع على اتفاقيات كامب ديفيد. ثم كان الدور الشامل لسان عام ١٩٨٢ بعد التباين الدينامي بين مصر وإسرائيل وبما بين. هل هذا التوازي في سيرة الأحداث من قبل المصادفات؟ وهل من قبل المصادفات أيضا أن يرتبط نظام التمير في السودان بتطبيق الشريعة الإسلامية والمساخية المباشرة في نقل الفلاشا (اليهود الأيوبيون) إلى إسرائيل، وتهدد الوحدة الوطنية السودانية بالتقسيم بين شمال وجنوب، بسبب قوانين البزل (يستقيم) ترفع راية الاسلام؟

وتصل إلى النقطة الرئيسية، وهي الدولة الشعبية الجديدة في إيران. أنصاراً تحق الخلف الذي هو اللبنانيين أنفسهم في جميع أنحاء العالم: ثورة شعبية يتبعها رجال الدين ضد القوى للامة الطغانية الشاهنشاهية.

تجلت الحقيقة تدريجاً، وإذا برجال الدين سرقوا الثورة من الشعب. وتحولت إيران إلى طاحونة معوية لا تقل بشاعة من زمن الشاه محمد رضا يوليو. وشنت الدولة الدينية في إيران حرباً على العراق ثلثي سنوات، وتكتبت خلالها أنطق الحرام بحقوقي الانسان. ولكنها بقيت نموذجا وألماً ومركزاً لاضطر أنواع الفكر الديني السلفي، تدعم الشبكات الارهابية الرسمية والاشتراكية والدينية السياسية في مختلف أرجاء العالم وأساساً في الوطن العربي، ويصر في موضع القلب.

كانت هذه النشاط الراسخ، بالرغم من هزيمة دعوى إيران في شس اقرباً وسيطوهم لغير شركات توظيف الأموال في مصر، هي الاطار العام لصورة المعاصرة التي تردد تشوها والتفرقة التي تزداد تعاطفاً في الدولة ولتحتل على السواء.

وس هنا أصبح السمت عن علمانية جديدة هدفاً حصرياً ينفذ بلانداً من لا يفرس والبولس أي برادة الكم العيني للوجود أو ما يسميه بالريادة في عدد السكان. هذه البرادة قد تصح بمعنى ما نوعاً من الافتراض. ولا بد من أجل ذلك أن نقر سلفاً بإحقاق الأشكال الشائكة للمعاصرة التي كانت أو لا يزال بعضها سائداً في أقطارنا إلى الآن. والاطبع، للاخطاب هنا ليس موجهاً إلى الدولة العربية المعاصرة التي تعيش أي كان موقعها الجغرافي أو الثقافي في دائرة الحضارة الملتفة.

يجب أن نتبه في البداية إلى أننا لسنا وطنياً ليراليا كالغرب المعاصر، ولا نحن بالوطن الذي يشق طريقه نحو الاشتراكية. في الخليج، ومن العلمانية تتحد معنى يتصل مع السبة الاقتصادية - الاجتماعية. يعني بينا معكم في علمانية النارية والعلمانية. ولكن قد يكون بينا أحد اثنين: علماني على الطريقة الجوريسية الملتزمة عن كمال التوروك، وهي جزء لا يتجزأ من نسج النتيجة الصاعدة للغرب. أو علماني على طريقة (التيمة) القويقة التي اجتهدت، وسين لولاه السخات بعثها تحت شعار دولة العلم والأيادة، تأكدت الحزمية.

نحن نحتاج إلى علمانية تسهم في الاستقلال، هي جزء من بناء الدولة القومية الحديثة.

ليست العلمانية، بطبيعة الحال، مداً يعطوي على الاطلاق أو التعميم، بل هو مفهوم يسي يرتبط تعريه ومداد بالزمان والمكان. وحتى الآن لم يشق طان المسححة أو الاسلام أو اليهودية أن تست دولة تحظر من التمييز المعاصر وتحرم عملياً عن إسحق حقوق الانسان بعض العفر من الفلون أو الجيش أو العقيدة. هناك فقط في بعض حالات



الكفاح الوطني، يمكن لأصحاب الاتجاهات الدينية أن يشاركوا فيها من منطلقات مختلفة، كمشاركة الأحرار المسلمين في حرب فلسطين حتى ولو كان المنطلق الإسلامي هو أن الجهاد كان في سبيل الله والإسلام ومشاركة رهبان ونسابة أميركا اللاتينية في مساعدة فلسطين الحاقدة، حتى ولو كان المنطلق الكاثوليكي هو ولاهوت التجريد. هذه الحالات في «المعارضة» أما السلطة فهي أخرى، لم يمتد إلى الآن أن تتنازل بين الدولة والدين، لصالح الإنسان أو المبدأ أو الحرية.

وبذلك في الأوضاع السلطوية العربية الإسلامية من يعني ظاهراً أن تكون هناك دولة دينية في الإسلام، أو أن يكون لرجال الدين سلطة في الدولة الإسلامية. والسجال النظري في هذه الأمور قد يتحول إلى سلاح لا يساعد على إبراز الحقيقة.

والحقيقة الاجتماعية للسلطة تقول إنه لا بد من التغيير في جذور أعمال أي نمير للحاضر من أجل مستقبل أفضل للعرب، مسلمين وغير مسلمين. ولكن العملية التي نبحث عنها لا تطرحها في المجرى أو في الأطر المرجعية عاريجاً. نستبد من تجارب التاريخ، نعم. ولكن إطاراً مرجعياً هو واقعنا المباشر، بكل مآله وقوانينه ومكوناته. وإطاراً مرجعياً كذلك هو حاجتنا إلى ثورة ثقافية شاملة لا إلى العملية وحدها.

وهذه هي البوصلة إذن: عملية لواقعنا، وعملية كجزء من مشروع

أشمل
أما الواقع، فهو بالغ التعقيد التحليل بكافة المقاييس العلمية، ومن حيث تعقده وشماله هذا التعقيد المعلن أو المكتوم عنه، ثوباً وطنياً وديناً وواقعياً وأخلاقياً وعشائرياً. وهو فرق يهز في الجذور أو المروج.

والواقع أيضاً هو سيطرة القمع في الخطاب السياسي والاقتصادي والاجتماعي والقيادي، وهو القمع المتعدد المستويات والدرجات بدءاً من سلطة الدولة وانتهاء بسلطة العائلة أو العكس، مروراً بسلطة الزعماء العلم والواقع الشائعة والتراث. ويؤيد هذا ما نسمع عن بعض أن لا بد من العلم أو شيع القبيلة أو عالم الدين أو رئيس الحرب في دياره محبة أو دسرة.

والواقع كذلك هو الثقافات الطبقية الواسعة الذي يقف على شرف صفة من كبار تجار العملة وكبار المصارف وكبار الموردين وكبار تجار المخدرات وكبار الموردين وكبار الملتصقين وكبار تجار السوق السوداء وكبار المصارف، وكبار تجار الرقيق الأبيض وكبار تجار السلاح. وهي شريحة كوت طبقة كاملة عبر متحدة من أصحاب الملايين، وهما كلاً من الطبقات والشمات والفقراء والفقراء الاجتماعية المضمرة والتي تزداد سوءاً بفلاس الرأسمالية المنتجة عبر تصفية أعمالها الزراعية والصناعية وتصفياتها على المواطنين على الإنتاج أو تصفية أعمالها واستيفار لرواها في البنوك أو تصفية أعمالها والأصنام في الطبقات الأدنى... جنباً إلى جنب مع تزايد سيطرة البطالة سلباً والتضخم الدوري والعجز المتفاح في ميزان المدفوعات وتنافس نتائج القومي وانخفاض معدلات التنمية.

يصح للشرح الأشمل لرأبحة هذا الواقع هو الثورة الثقافية الشاملة التي تتناول في خطاياها الفكرية الجذرية للأسس الهيكلية لهذا الواقع، والتقدم الحاد في أطره الفكرية.

وشلال الربع القرن الأخير عرف الفكر العربي للمعاصر قراءات نقدية (ديولوجيات الواقع الوطني بعد الاستقلال صمداً، وبعد اقتحام عرى الوحدة المصرية الثورة المصرية خصوصاً، وبعد هزيمة ١٩٦٧ ثم نحو أكثر خصوصية. ويمكن الإشارة إلى بعض المعانين الدالة:

- ١- الأيديولوجية العربية المعاصرة، لعبد الله المروحي.
- ٢- الخطاب العربي للمعاصر، لمحمد عابد الجابري.
- ٣- النقد الذاتي للهزيمة (١) نقد الفكر النقي، لمصطفى جلال

العلم

«نقد الفكر القومي» لآل ياس مرنس.

هذه الميثاق من «النقد الذي وجهه الفكر العربي المعاصر» كان خطاباً يتناول السليبات والتوترات، وليس الجذور أو الأسس السميكة لشرعية الدولة الوطنية الحديثة. وكان العجز والاختلال لهذا النقد في تشخيص وتحليل وإقراره الدلائل لهذا «الدولة» هو أن نقد كان يتناول مع العلم والتجديد وليس القضية البنيوية. وهو لغة مرموزة في الجور مع الحكم العربي المعاصر. إنه اختلاف في بعض التفاصيل، ولكن إجماع في المبدأ النظري للدولة العلمية. المثالية الفكرية المحيطة. أسلف ذلك أن هذا النقد يمتد إلى خطاب الحق التي ولدت على وجه التقريب بين علمي ١٩٣٠ و ١٩٤٠ فهي الحقبة التي تروى وتكونت لحظة تأسيس الدولة الوطنية الجديدة، وتداخلت مصالحها مع البلد مع الاستقلال خاصة وأنها قد عجزت في غالبيتها من صفوف الشرائع المستفيدة من الثورة وحركة التحرر الوطني، وإجلاء. هذه التحية في واقع الأمر هي التي أملت لحسن البروقراطي. الكفاريات للدولة الحديثة، وأضحت أسيرة الوعي الذاتي الذي يرى الأجزاء لا يرى الكل تماماً كما حدث في الأدب والفن حين تأمل البعض بأن البيت أبل للسلطان، ولكنهم عجزوا عن تجاوز أسعد هذا البيت. وكان شعارهم بعد الهزيمة هو واستمرروا الثورة فالحال لم يمتد بهم إلى اتفاق ثورة جديدة.

هكذا لم يتسلم أصحاب هذه الميثاق من «النقد النظري أو الفني» من مدى الشرعية في أصل النقد ذاته. قلنا إن هذا الشيخ أو هذا الديار في أريافه البحرانية الصميرة أو هذا الزعيم العربي هو السبب. لم يخرج أسعد من البيت، من لونه من أصله ومن جوارحه لينهذه أنه لم يتأسس على العصر ما أن أثبت الدفعة حتى انحطت به وانقلبت من الزمان التي شيد دولها

لذلك كان لا بد من نقد النقد بوصف الأمور كلها في صيغة سؤال دون تحريم ميثاق أو كسب أو كسب.

لا يجوز مثلاً أن نقد الفكر القومي «الصور» من مزل من التحولات التي وقعت حتى اختل أصحاب التصور أو الموروث من ربا عروش السلطة. ولا يجوز أيضاً التخصص في نقد جزئية أو بنية في معزل عن بقية الجوانب والبنى: الدولة والجنس، السلطة والشعب، الحكم والمعارضة، الثقافة والحرب، الأحكام والسلام. ولا يجوز أيضاً افتراض طرف من أطراف الإشكالية معزولاً عن بقية الأطراف التي (قد) تكون على بعض الصواب، ولكنها مسؤولة عن (كُل) الخطأ من جانب الآخرين.

وهي ذلك أن نقد الفكر القومي يحتاج نقد في الأروزي واسطع الحصري ويوشيل علق وعبد الله العربي وينتقد الرأى إلى نقد البنية الاجتماعية - الثقافية لحلول الرواد، وأصول تجاربهم للثورة عن الوحدة الألمانية والوحدة الإيطالية وطسعة برسون. ثم يمتد النقد إلى جوهر الموضحة المصرية - السورية التي تنازل فيها الحرب القومي العربي عن الديمقراطية لرصده للثبات التامرية، وتنازلت فيها القيادة التامرية عن القصور الاجتماعي للوحدة التي أسست في التحليل الأخير «مأصل معين» وكانت الوحدة الانعصاف، وسجلت عزيمة تأيد الانعصاف توجعت دهشة. وبمضمون رواد - القومية العربية والوحدة. بل على هذا النقد أن يمتد إلى التجليات السلطوية والقيادية والبرقية للحكم والقومي العربي، وكيف تفرغت العملية في الرول، إلى جانب الديمقراطية الديمقراطية علاقة هذه النتائج للثورة الدائمة بالأصول المتعصبة في الفكر والتجربة الأوروبية اللذين من على الفكر القومي العربي؟ وما علاقة هذه النتائج بالعمدة القصور للثورة التي عرفها عملية الغرب الرأسمالي، وبالعمدة القصور للاشتراك التي عرفها عملية الشرق للثورة؟ وما علاقة ذلك





بالمقابلة الواسعة بين النشطل اللامع الجوهري الاشتراكي وبين الواقع غير الجوهري، الدكتاتوري، الاستبدادي؛ من ذلك علاقة بالأنواء الطغيان لعقائد الأحزاب والحركات القومية العربية، لم أن له علاقة بوطيفة المنطق السخري في حصار الحرب (القومي العربي) أو أجهزة الدولة (القومية العربية)؟ وفي الدولة التي لم يفتقر الوحدة ولا الحرية ولا الاشتراكية، بل نبذت الحريات الديمقراطية وحققت العدل الاجتماعي، تحت هذه الزيفات.

لم يجب أحد في نقده للفكر القومي أو للدولة القومية على هذه التساؤلات، لأن تطامعاً من المجلد كان جزءاً لا يتجزأ من الوعي الفطري، الأنتونيوماني، للحزب والدولة. ولا تعدد الفكر القومي بفصل عن نقد الفكر والادعاء للدكتاتورية، الرحلة الانعصافية قامت على أسس غير مبدئية تبرر الادعاء للدكتاتورية، أسس براهنية (قومية) تنفع من استبداد الآخر سواء كان الآخر نيلوا سبباً أو قوى شمسية، لأن الاشتراكية المقرونة أقيمت وأبهرت على أسس غير مبدئية تبرر هي الأخرى الإجراءات الدكتاتورية، وتبرر من احتياج انتهازى لصياغة التنمية التي لم تكن تعد في أي وقت تنمية اشتراكية أو موعودة إلى النشور الاشتراكي. وهكذا كانت الاشتراكية الديمقراطية المتأصلة، ثم الاشتراكية العربية، وفي قول آخر واشتراكية إسلامية - وكلها منبثقة من واقعنا لها علاقة بما يفكر الآخر وتجاريه - إلى الاشتراكية العلمية، في الخلق الرادي المبري، وهو استخدام اصطلاح متداول في غير مرماه الخلقى ولا سيقفه الطبيعي... لم يجرؤ ولا فقه اخفت مقدمته الخزيمة، أين هو نقد الفكر (الاشتراكي) أو والتجربة (الاشتراكي) التي تتناول ما هو أبعد من الديمقراطية العربية، تتناول الأصول والبياس العبدية وشبه العبدية عبرين في الخطاب، عبرين بين عبد العزيز، أبو تر القناري، إلى آخر الزمر التي تدرج بعض الإجراءات الوطنية عيسى غامر من الإنجليز والبريطانية ولا تقتصر هذه الإجراءات مع العمليات المعقدة للسلطة (الاشتراكية)، لم يجرؤ نقد المبره والاشتراكيات العربية أن يواجه الفكر النشوراني في عريته، وإنما شفق من حوله ونزله فوق أرض تحت ريات سائلة أخرى

ما علاقة الفكر السلفي بالمشاورات والاشتراكية للدولة الوطنية؟ ما علاقته من حيث الجبهة الأيديولوجية والثورة والبنية الاقتصادية - الاجتماعية للسلطة؟ مرة أخرى لم يقدم لنا نقد الفكر (الاشتراكي) جواباً. لذلك لم يقل أحد أنادخاضت العلمية من كلا الطرفين: القومي والاشتراكي ولا بد لي مشروع جديد يحمل لواء الثورة الثقافية الشاملة من أن تضمن الجواب من خلال النقد الجوهري للنس الكتب والنص المكتوب والنص الذي تحقق واتهم.

ولا بد لأي مشروع جديد يحمل لواء هذه الثورة من أن يطرح السؤال الذي غلب من الخطاب النقدي المامصر، حول البربرية العربية. هل عرفنا البربرية أصلاً، أين ومتى وكيف؟ أن الفكر القومي يفترض أن العلمية من البنية الأساسية لجدول أعماله، والفكر الاشتراكي يفترض أن العلمية بالنسبة إليه كالروح في الجسد. وقد ثبت بطلان هذه الدعوى في التطبيقات العربية، فإما ع البربرية التي لا تكسب دلائلها فضلاً عن مشروعيتها إلا أنها كانت العلمية عموماً القوي؟ دولة الاقتصاد الحر تفصل الدين عن الدولة تلقائياً، ولكن الذي حدث في بلادنا أن البربرية الاقتصادية قد عشت غلباً يمزج من ترواها البربرية السياسية، وأنها قد عشت عموماً في ظل الاستعمار القديم أو الجديد، وأنها عشت أحياناً في ظل نظام تيوقراطي (الاشتراكي المطلق) الروايات التي تنسب نفسها إلى آل البيت. وهكذا، فإن النشور الذي أصاب أشبه وأشياح البربريات العربية الموضحة بدءاً من مجتمعاتها المستقرة المتطورة وانتهاء بمجتمعات

النشور التي ارتفعت تنشوراً قد أصاب البربرية المازفل والكساح، حتى البربرية الاقتصادية أتمدها عن الحركة حتى قتل مبكراً وديها السياسي (التعددية الحرة والاعلام الحرة) ومنع أي بدور علمية من التطور والتجديد والفعالية، بغزل "سحب الاقتصادي الاجتماعي السياسي للدولة والجمع من عيوب السلطة الدينية سواء كانت يمحيط النص أو عليها الدين أو العلة للفتنة أو الجبرالات، أو مؤلداً بجما.

لم يطرح أحد السؤال البربري بعد. لذلك كان لا بد في تقديم أي مشروع جديد للثورة الثقافية الشاملة من اعادة طرح الأسطة القديمة والجديدة والنسبة والمؤجلة، عبر جبل وديا يتفاد بمواجهة الأطروحات السالفة للدولة الوطنية و"مقاده". لا يتفاد بالقرب ولا في حالة تفرز، وإنما في المواجهة. ومن النقد الجوهري سوف تقدم قليلاً إلى الأمام، بعيداً عن الصور النمطية الخزيمة الشعرات القومية والاشتراكية والبربرية، فكما أن بعضاً من ألم رموز الفكر الجوهري تركوا ترويضهم للتاريخ على عريضة الاتصال، كذلك فإن بعضاً من ألم رموز الخطاب النقدي العربي المعاصر قد تحولوا إلى الاتهامات الطائفية أو العنصرية أو السلفية التي عاشوا أبتع سنوات أفعالهم وسقطوا فوابع واكتسبوا مكانتهم في تاريخنا الثقافي من خلال تصويهم "الثقافة لحد الانتماءات. هذا الكورس أو الارتداد، بالرغم من مسرته، فإنه يكشف الأصل الجيد لنقدهم الجوهري المتسر الشؤون، وأسباب قصوره وعيوبه.

بعد هذا الحديث المقيم للأرض التي معني فوابع، علينا أن نواجه ذاتنا .. هويتنا القومية. وقد تعرضت هذه الهوية لاضطراب شديد في مؤازرة المذ السلفي، حيث ساد الاعتماد على الأهمية العبدية هي السبل الشرعي للأنتماء القومي، وإن العلمية تبعاً لذلك بدعة غريبة ملدنة معصاة للإسلام. لذلك كانت نقطة الانطلاق الأولى في أي مشروع للثورة الثقافية الشاملة هي النقد الثقافي - الحضاري (أو القومي) هذه النقطة تكونت من خصوصية الأولى هي القومية العربية، والثانية هي تعريب الأنماط للثقافة

أما الخصوصية الأولى تستل في أن الإسلام كان أيديولوجية التوحيد التي الأولى بين الشعوب والمثاق والمشار حتى تكونت منها نواة الأمة العربية التي انحلت جغرافياً وشرها من المحيط إلى الخليج، بينما غابت شعوب اعتمدت الإسلام في رادها القومية المغارة، القديمة والسابقة على الإسلام، وبالتالي له في الوقت نفسه. وقد تعرضت الأمة العربية لانقلابات متعددة من داخلها وسر حاربها استهدمت وحدتها السياسية في دولة واحدة. ولكن الإسلام ظل معصراً ثقافياً حضارياً قائماً بالرغم من التمزق السياسي. وقد كُنست السجية العربية باستغلالها من الكيسة العربية من أن تحت أعليتها وضربوا لأن تكون عصراً ثانياً يقوى في السية القومية بدور العمل الوالي من المطابقة ومرة الوصل بين التاريخ والجمع المتعدد وأساساً أحمد التيزان

وقد تكونت الأمة العربية من أعراق وأديان ومداب وبيئات مختلفة، فأنست هذه النشأة التاريخية ميداناً حضارياً يعرض التنوع في إطار الوحدة كمدخل للاندماج، إلى هذه الأمة. لذلك، فإن التعددية الثقافية والخصول جزء لا يتصل من البنية الأساسية للأمة العربية وهي التعددية التي تدعم وحدة هذه الأمة إذا حضرت التعددية الديمقراطية، أما إذا غابت فإن التعددية تحضي إلى الانقسام والتشرد. والأصول العربية والعبدية والمليعة المختلفة لا تنتمي إلا في إطار الثنية والتكامل والمساواة في الحور ووسع القرار. أنه الاعتراف السبق باختلاف الأصول وتعدد الاحتمالات وتنوع المصالح. هكذا تصبح العدالة الاجتماعية المطلوبة تحيطاً اقتصادياً وسياسياً للديمقراطية، يتعد كليا عن ثباتية أية سلطة للنص أو المؤسسة أو الزس ليس من عصر ذهبي ولا من نص مقدس ولا من مؤسسة ذات حق المحي

في التأييد أو التشريع علاقات التوازن الاجتماعي، ومشتريات التغيير، بما يعنيه ذلك من قوى إنتاجية وعلاقات إنتاج، هو الذي يُشَرِّع ويفرودون أية مرجعية للأحرار في "الزمن (والصنف الصالح) أو في المكان (العرب)" المرجعية الوحيدة ذات الشرعية هي مصالح المنتجين وتخليد قوى الإنتاج في طريق التقدم.

ومن هنا، فالانصهار القومي التشويحي برفقة الاستيعاب المعين لمميزات الحضارات السابقة على الإسلام والتالية به بفتح الطريق أمام الإبداعات الفلسفية والهجرات العلمية بواسطة القطعة المرفقة مع الماضي والشرطية بالتواصل مع الحاضر. عن هذا النحو يكتب وتغرب الأقطار للفتوح، مدلوله الحضاري العميق، فلا تنافس الوطنيات للصيرية أو السورية أو المصرية أو اليمنية أو العراقية مع الذات - للموجة القومية العربية، طالما أن هذه الهوية ترت الحاضرات الوطية وتُسلم ضمناً بخصائصها الوعية المستقلة. حيث تقف هذه الوطنيات بمواجهة الدولة القطرية التي آلت - بالفتن المرفي الطائفي - إلى انتهاء. ولم يعد أساساً موضوعياً، سوى التحول السريع إلى ديولات قبلية أو مذهبية أو إثنية، أو التحول إلى الدولة القومية. والحالة القطرية كانت مرحلة وسطية تأسست طويلاً وركباً مع دلالة الانحيازية لأشياء وأطباق والبروزيات الشفوية المسروقة الانصالية - رغم أية شذرات - في ظل الاحتلال المباشر أو التبعية. وبسقوط مصادلة النهضة التوفيقية التي كانت عباد القطريات الوطية، لم يعد هناك سوى الانخراط للمحت تحت راية الأمية الدينية، أو التوحيد القومي تحت راية الديموقراطية. هكذا تصبح العالمية بسفاً يتكامل بقية عناصر الثورة الثقافية الشاملة، ويبقى يباب أي عنصر آخر. لهذا المعرفة العضوية وليست نغمة الحبة، حيث لا تدرس من الوطنية والوطنية ولا تناقض بين عناصر التكوين القومي ومن ييب إسلام عربي والسياسة الشرقية، لا يكون ثمة عناصر من العنصرية والأيثار لمجي دون تزييف هذا الأياد في بيان الوطنيات مستتباً: تشريع واستنقذ. هذا الإيثار أيضاً يطعم الدائنية الثقافية وافورة العرب بأحد ملامح ضمها دون تمييز بين المؤمنين وغير المؤمنين، وفرد تمييز بين المؤمنين وبعضهم البعض. ولا ضيق لذلك غير إمداد الصيغة الديموقراطية - عن عمد من العالمية قيمة مبررة يتحكم إليها الجميع على اختلاف أديانهم أو اتجاهاتهم السياسية.

ولا إيداع للصيغة الديموقراطية الحديثة تغير الأساطير الجاهلي أو رواس التوفيق بين الملتصقات، واستندها ما أدوات والتركيب، بين مختلف عناصر الثورة الثقافية الشاملة. وإذا كانت الذات - القومية بكافة مقوماتها هي نغمة الإطلاق، فإن العالم بكافة مكوناته هو بية الانساق. لساها بارة ثائية حديدية. وإتيا سخن يصدد منظومة معرفية تعتمد على ثلاثة أطراف.

أولها وحدة التراث الإنساني أن يفيدنا من جديد والانتفاء من تراثنا القلبي واللائقة من ميراث العرب، هذه الانحيازية تعهد للتوفيق المشق بين الملتصقات التي جبلت بها وولدتا البرجوازيات المسروقة. والذليل هو أن التراث وحركته وهي تتطلب اكتشاف قرائنها المصرية في القيم والمعادن والسلوك وأنساب الفكر لسا في حالة استعداء للماضي، لأن التراث الذي نتقصده هو التراث الحي فينا. ولسنا في حالة استحضار الإيجابي ونفي السلبي من التراث، لأن التراث حاضر ولا يحتاج إلى استحضار، ولأن غرض ما نعدوه إحيائياً عما نعدوه سلباً مستحيل، وبالإضافة إلى أن السلبية والإيجابية قيم سببية تختلف من زمن إلى زمن ومكان إلى آخر ومن وعي إلى آخر ومن طبقة إلى أخرى. والتراث في جميع أحواله بشري من صنع أسلاما وأسلاف أسلاما، ومن ثم فليس من مقبضت، لعبادة للشيء والالتفاس في الفيضيات لا يضمان أدينا على

التراث، بل على الأوهام العنصرية. لها اكتشاف القوانين للصورة في حركة تراثنا الحي داخلنا وخارجنا، فإنما تضع أدينا على مفاتيح التاريخ لأبواب الحاضر إلى المستقبل

هذا التراث يتكون من البعد الاجتماعي الذي يصوغ التباينات بين الأفراد والعلاقات والطبقات، ومن البعد الوطني أو القومي الذي يصوغ العقل الجمعي، ومن البعد الانساني الذي يجعلنا بالانتماء إليه ورونة شرعيون لشجرات الحضارة البشرية كلها، وشركاء أصوليون في عطائنا حتى إذا تخلصنا رمتنا عن الحائق ربكها الصاعد. هكذا نسقط دعاوى سلمية المعاصرة فيما نسميه بالعمو الثقافي، وما ندعو إليه من إنكاد، عن الذات في اكتشاف الصلحي. إن اكتشاف عالمية التراث الانساني حلاً إلى جب مع العددين الاجتماعي والوطني، هو عملية القدم والساء اللازمة لوعيا بصورة تحرير الدين من الدولة وتحرير المجتمع من الايديولوجيات التثوقراطية التراكمة من أقدم الأرملة. لذلك كانت العالمية الفعالة في الثورة الثقافية المقلية أكثر شمولاً من أن تكون عرود تحرير سلطة الدولة من سطوة رجال الدين. بل هي إلى جانب ذلك وفيه برنامج متشدد المراحل والحوادث والوسائل لتحرير السبة الاجتماعية ذاتها من السيطرة التثوقراطية الموطنة في التحلل. الأمر يستدعي حراً ثقافية وإعلامية واسعة الطلق ضد لشعونة والخرافات.

وهو البرنامج الذي تندمج - إلى جانب البعدين بوحدة التراث الانساني لحضارته المعاصرة - بوجه الاتصال والملموسات التي يستحيل معها في المستقبل السطور أن تتعامل ولياها كيا تاملنا مع تكنولوجيا الانقلاب انصامي الأول والثاني. إن مسعر رحاوتي (درامي) يجمع الانخاف العلي بالتكنولوجيا لتحرير النص المقدس. أن يكون ذلك ممكناً، لأن تأليث التية التكريبي في الاتصال والملموسات تصادر على هذه التقنية الشهيرة بفرطها غير الاعتراف على الاعتراف بفرطها البعد والوطنية. بل إن جيلاً فلياً بين تقارورات أوروبا القوية الأخيرة يصعد الفضل فيه إلى ثورة الملموسات والاتصال التي لولاها لم أمكن غلبه التطورات أن تتحد هذه الأشكال والفاهيم والمعدلات. وهذا يفوتنا إلى الصفة الأخيرة في سبة ثقافتنا والعالم الجديد. ذلك أن هذا العالم لم يعد هو الذي كان قاتلاً منذ ثلث أو نصف قرن. لقد تغيرت صورته ودلالته وعصوه، ولم يعد عكسها لي يريد الحياة أن يظل حارجه. ومن بين أكثر التغيرات تصغيراً للأطر والقوالب المعرفية القديمة، هذه لفرة تكاسمة لجدا حقوق الإنسان وهي الحقوق التي لا غير بين البشر أمام القانون، وتضع أساليب الحكم العنصري أو الاضطهاد الديني أو الفكر الفكري والسياسي في مقام المحرمات. ولم يعد شعور والتدخل في الشؤون الداخلية صلاها للحيلولة دون محاسبة الذين يهدرون حقوق الإنسان باسم الحقوق الألهية أو الأعراف والتقاليد أو القيم الاجتماعية السائدة

ولا مفر للعالمية في هذه الحال من أن تكون جزء من الواس الرئيسي بين الذات القومية والعالم، فإنما شتا السكس الأمانة في هذا الكون أصبح الاستقلال القومي مشروطاً بالوعي الانساني - العالمي. وليس التوفيق تحت هيمنة جديدة للمركبة الغربية، وإنما التحراط في السياق الشامل الحضارة الحديثة. وهي الحضارة التي أصبح من المستحيل أن تكون عينا عليها أو مستهلكين لها دون أن تتنازع ومشركه حية في هيموها وهتاهلها. والبحث عن عليانية جديدة للعالم الثالث عمومًا، والوطن العربي خصوصاً، يبدأ من الوعي القومي. ملتنا المعاصر ودياً ثقافياً وشريكاً في صنع المستقبل البشري

وليس من بطلقة إنساب إلى هذا المستقبل، سوى المساهمة في "تركيب" عناصر الثورة الثقافية الشاملة، فهذا التركيب وحده هو الإبداع الحضاري. □

لا مفر
للعلمانية
من أن
تكون
هزمة الوصل
الرئيسية بين
الذات القومية
والعالم



الانتفاضة

وسؤال الابداع

عبد الرحمن بسيسو



(١)

الانتفاضة الفلسطينية ليولاب
مستقلات مديدة ، وكشفت عنه المريد
من الكولمين والظواهرات ، عزت وجه
الواقع المتدري الذي يمشي وقعما
الحربي ، وشملت فضاءها فأشرقت في
الواقع مساحات فضاءها المتم على امتداد
مراحل ومستويات ، وأثبتت من الذات الفلسطينية والعربية ،
وفيها ، طاقات وإمكانات دمت ، لسيايين التجوين ،
والمتقنين السطوين ، غالبا يستحيل حضوره ، فكان حضوره
فحريا ، فهاجا سألان ، ووجه الإبهامات ، صاعقا ومفاجئا
لذين إعتدوا أن المارقة أوغل في دهاليزهم المعلقة سلفا ، وفي
سرايهم المظلمة تلك التي إعتدوا — وحاولوا أن يستبدوا ذلك
الاعتقاد على ساحة الوعي الفلسطيني والعربي — أن الإبتلاج
والشور الفجري لا يكون إلا في آخرها ، وأنه لن يأتي عبر الولوج
في « المسار الآخر » للنقاش لمسارهم السرداني الإقليمي
المتم ، المتطوي على وعد زائف بالنور والضوء ، طال انتظاره وما
جاء .

عبد الرحمن بسيسو
بالله الذي من فلسطين ، شار
بتأهله النقدي في القصة والفروية
في محلات الفلسطينية وعربية ،
ووضع كتاب « استلهام الجوع »
المؤثرات الشعبية وأثرها في الساء
الفني للرواية الفلسطينية .

الدهاب الى النور يقتضي عبور دروبه ، والحين الى العجز
يقتضي إضاءة الأصابع لكي يضيء السرداب ، فالطريق الى النور
الحجري لا يمر عبر سرداب لا تنصل إلا بسرداب ، بل يكون في
ساحات الضوء ، يُوضَع مساحة الفضاء ، ونحن جندور الحيات

الضوء ، من ينبوع الأرض الى مشرق الشمس . ولم تكن
الانتفاضة أدبائها الفجري إلا خروجاً من السرداب ، ولولجا
يقتضي في حقل الفعل التزهج بار التضحية والبذل والقداء ، بدم
الشهيد المنذور للوطن والناس ، ويجراح الإنسان والأرض ،
تلك الطعنة ، المفتوحة على الميلاد الجديد ، وبالألف عقيدة
بالأصفا لا تكف عن نسج خارقة الوطن .

هذا التناقض بين مساري : سردابي متمم يمد زبها بالضوء
في آخره الذي طال إنتظار آخره ، وما جاء .. وطال الرحيل في
مناهاته العتمة دون اكتشاف آخر له . وسار فجر يهض يسوع
الأرض بمشرق الشمس ، بشعاع الأصابع ، و يمد يمين
القنديل نالدم ، وبالروح المشعة بروح العداء ، فيوصل لحظو
في أرض البدايات الأولى للنور الفلسطينية ، ويصلها بعمق ،
ويكتشف حضور ، بجوه النضال وكنهه الاشراقي الذي يبدأ من
الضوء ويوغل فيه ، يوسع دروبه ومساحاته ، ويؤكد إبتناقه
للتجدد في كل لحظة ، فتصحو الخطوات الواثقة مساحات العتم ،
وتتكسر جدران السرداب ، وتقبل ساحات النضال جميعاً الى
فضاء واسع ، وال إتهام متواصل للنار والنور ، والى بدايات لا
يحمها منتهى ، تبدأ دائماً عند لحظة الوصول .

التناقض بين المسارين ، والوعد الختمي الكامن في حور
الانتفاضة ، وههنا ، فتح السؤل الفلسطيني والعربي الشامل
على أسئلة تبحث عن إجاباتها في شتى حقول الممارسة
الانسانية ، النظرية والعملية ، وأخذ السؤل عن دور النشاط

الإسرائيلي - الشوري في شئ بجالاته ، يرتسم عميقاً أمام كل فلسطيني وعربي له في القلب والعقل وسلم الحرية والاستقلال والتجدي ما يعمله بالانتماء ، وبأهلها من أهله ، وما يدفعه الى التفتيش في أصاقل ذاته ، وفي الآخرين ، عن دور يتحس به ، متندراً أو مشاركاً ، أو كليهما معاً ، على طريق التور المتوخى على مشرق شمس لا تعرف الغياب ، ولا تعرف إلا تجديد إشراقها على نحو أكثر أنفاً ، وأسطع بهاء .

(٢)

ولا يجيء السؤال عن الإنتماء ودور الإبداع منفصلاً عن السؤال الفلسطيني والعربي الشامل ، ولا يجوز له أن يفصل ، ولا يجيء منفصلاً عن الواقع الفلسطيني والعربي يحقوله الصعيدة ، ويتجسج مستوياته ، قبل الإنتماء ، وفي أنفائها ، وبهذه ، ولا يجوز له أن يفصل ، فلفن إنتمك هذا السؤال مغزى جديد ، ومشرروعة أعمق ، بعد « إبداع الإنتماء » حيث كان من الكوامن التي جددت الإنتماء تغجرها فينا وفي واقعا ، وارتسم كملامة إنتماء كبرى أمام كل مغف ومبدع ينسأله ، ويبحث عن دور له في هذا « الاندفاع العظيم » ، فقد كان كسوء السؤال ، في ما قبل الإنتماء ، واحداً من لعلامات الأكثر روبراً ودلالة على تردى روافع أسره إن مع سرداب غمغم بلا قرار ، إلى واقع غمغم فيه الإبداعات الضميمة ، وغمغم أصحابها وأسماؤه في السرداب ، وتلثت الأسفة لكي لا تنفتح أبواب الإجابات .

(٣)

ومن هنا ، لا يجوز إطلاقاً ، وقد حضر السؤال بعد غياب ، وبعد معاناة مخاض عسير ، عاشه المدعو ، وأهل « لاند العظيم » أن تعتبر « رذات الفصل » و « الاستجابات السريعة » جواباً يتسجم مع سؤال الإنتماء من الاندفاع ، ذلك لأن هذا النوع من « الإبداعات » لا يلتقي على أي نحو كان مع الانتماء ، وفضله ، وجوهر كنهها وعمدها .

إن الكمية المائلة من « الإبداعات » (١) التي إلهالت في الصحف اليومية ، والمجلات الأسبوعية ، ومجلات الفن - يمتناه البطلان - والمطبوعات التي تريد أن تقول كل شئ ، فلا تقول شيئاً ، وتقول التي لا تقول عبارة إدماء أنها تقول أي شئ ، ومطحات التليفزيون ، و « أختاب » المسرح ، وغيرها من صراخ الإبداعات وطوقها ، تلك المسكونة بتوظيف مضاد (٢) لايولوجيا التبرير والتلفيق ، وتصميم السكوت والرضا بالخالف . هذه الكمية المائلة من « الإبداعات » لم تكن - في أعينها الأعم - إلا تسلقاً في حبال الإنتماء ، وسدياً يتناغم ، نحو حوض واضح وحى ، مع الاستراتيجيات الإعلامية - الإعلامية - الثقافية التي إنتمجتها ثقافة السور الرجعي ، أو التعلق الشوري ، لكي تلفل في هذا الإنتماء للمفاجيء ، والعشش في تصاعده وتواصله ، وتواجهه من حيث كونه جاء مفارياً لتوقعات المستقبلية المصلة ما أعده أصحاب تلك الاستراتيجية من مشاريع أجوبة وصارات عبر لسؤال مرحلة ما قبل الإنتماء : فلسطينياً وعربياً .

وعلى هذا النحو ، نستطيع ، دون أدنى قدر من الحذارة العلمية ، أن ندخل الكم الأكبر من هذا الكم المائل من « الإبداعات » في إطار تلك الاستراتيجية التي تجهد ، بالضرورة ، أهداف وأضعفها ، ولغراضهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ... الخ . والتي تتنافس مع أهداف الإنتماء وبرنامجه .

واستناداً الى هذا الفهم تتحدد اجابتنا من السؤال : لماذا تراجع المبدعون عن الاهتمام بالانتماء ؟ وتكتشف حقيقة الأمر عن إهتمام زائف ، يناقض الاهتمام الذي تريدة الإنتماء ، ونسعى إليه كمشققين مستبشرين - في الحد الأدنى - وكأبناء أمة تكتسب تاريخها بالناس والحجارة ، وبالروح ، لكي تبدأ جنتها فوق أرضها . فلا بداع الذي عثر الانتماء ، والاداعي التي تريدة الانتماء مواكباً لها إبداعية ، لا يمكن أن يكون هذلك الذي إنهمر كاسليل ، ثم توتف أو كاد ، وكان « ياتي الإبداع » قد تلت أقرانها لتكن في كهولها من جديد .

هذا النوع من التراجع لا يمثل أية أهمية بالنسبة الى ، وللابداع الذي نريد ، إلا بالقدر أن يمكننا شرحه ونفسره من فهم طيبة تلك الاستراتيجية ، فقد حدث تراجع والفصل ، ولكنه لم يكن تراجيحاً وحشاً في البدء انهيار ، لم تكن نحن أصحابه ، ومن المؤكد أن الإنتماء التي كانت سبباً لردات فعل ، واستجابات سريعة مسكونة بأغراضها ، حيث نظر لالتماء وكأنها إبداع لا يلتقي لثبات الانتماء : هبة ، دعوى في الفرو ، أو موهبة ينهل كوهنا ، وحلة طيبة يتسجم في حياكة قناع جديد ، هي إنشها ، بفعل فعلها وتغدها ، واستمرارها ، وتواصلها لروافد الكريد من التواصل النوعي لسبب في تراجع إبداعات رذات الفصل ، والاستجابات السريعة .

إن الإبداع الفني والأدبي ذا القيمة الجمالية والمعرفية ، والذي يمتلك حق الانتماء الى حقل الإبداع ، يقوم على وحدة ضرورية بين المبدع وإنتماءه وهي وحدة إن لم تكن متوفرة ، فهي طموح يسعى السبع الأصغر الى تحفيته ، ومثال يتعلق إليه ، وذلك استناداً الى الوحدة الضرورية بين الوعي المبدع بدأ من أبسط مستوى للادراك ، وصولاً الى الأشكال الأكثر تعقيداً في الفكر النظري ، « فني الوقت الذي يؤثر فيه الوعي السلوك ، يؤثر السلوك أيضاً في اتجاه ما كس على الوعي ، ويشكل أنماط الحياة الثقافية والمعرفية » (٣) .

إن الكاتب الذي يقوم نشاطه السياسي والمعي ، وعارساته اليومية ، على مفاهيم - جمية ، لا بد أن يكون - في الأغلب - عمله الأدبي رجحاً في جوهره (٤) ، ولئن إزدى قناع التقدم وتزجياً برزي تقديسي ، فإن الأمريكيون أشد شبهة ، وأدعى للاهتمام بالعمل الأدبي ، والكشف عن جوهر عمله . وبعداً نقول : إن أغلب « إبداعات » رذات الفصل ، والاستجابات السريعة لا تستجيب إلا لنطق ، ولجوهر المفاهيم ، التي تقوم عليها الممارسة العملية - السياسية لكتابها من جهة ، ولآلية عمل الاستراتيجية الإعلامية - الإعلامية -

١- استخدمه لصفاح بن قويس
٢- قلالة على خروج هذه الإبداعات
٣- من حقل الانتماء ، بمصاه الفني
٤- الحظي ، وكشافة الى تعاقب
٥- سبب لصفاح لأصاقل متوافقة
٦- كما يصري الى في التكتلات
٧- الصافية السياسية
٨- فريد من تتمتع في ذلك رابع
٩- محمد عبد الجباري ، المطبوع
١٠- المصري للمصاحف ، دار المطبوع
١١- بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٢
١٢- « الى ايولوجيا في التراث
١٣- المصري الإسلامي ، وفي الفكر
١٤- الأوروبي الحديث والمعاصر يقوم
١٥- بالنسبة لايولوجيا العربية
١٦- المعاصر هناك ثلاثة لغز في
١٧- جعلها ذات طابع ايولوجي
١٨- مضاهف وتوظيف ايولوجي
١٩- لايولوجيا ، ص ١٨٢
٢٠- المنظر في ذلك ، « لفرصات
٢١- هاركنس عن بوراخ ، وراجح جاب
٢٢- يراجح في مسألة طابع الفكر
٢٣- الأجنبي ، ويصل الى ذلك مفكوك
٢٤- باسكال ، عمل وسوس ، ولها ،
٢٥- وفيلا صرح الفيلسوف في الأدب
٢٦- حيث يقوم الإنسان على معارضة
٢٧- التماس ، ويتقوى بها
٢٨- لا توظيف المفرد عن انطلاقها ،
٢٩- ومصدراً وسدوا لانشادات مدارة ،
٣٠- صرحها عن أي انتماء لثبات
٣١- الواسعة لتوظيف معيت لعمل
٣٢- لادبائنا ، وار من المنكر ان
٣٣- يصحت لغات كبير أو صغير بين
٣٤- التي النوعية إلى الأفكار الفلسفية
٣٥- والأدبية لكتاب وفي الطريقة
٣٦- التي يرى فيها ويحب العالم الذي
٣٧- يطفله ، إن مقال بزان الشهير في
٣٨- هذا تيجان راجح لزيست فيشر
٣٩- ضروره تسير ، ورجح عيب
٤٠- لويان طوملوك لالدية الجديدة
٤١- وتاريخ الأدب ، ترجمته معصم
٤٢- برادة ، « حاله صفاء كتاب البيوت
٤٣- التكوينية والفلسفية ، مؤسسة
٤٤- الإخبارية العربية ، الطبعة الأولى
٤٥- بيروت ١٩٨٤ ، ص ١٢ الى
٤٦- ٢٢ ص ١٧
٤٧- معلاص ص ١٧



«الشكافية الرجعية الساقرة» وللثوية القننة، ولطيفة أغراضها وأعدائها من جهة أخرى. وهي في أحسن الأحوال، وتدخل حقل الإعلام الموابك للانقضاة، الناقل لوقائها، بهدف تحقيق أغراض آنية، دون أن تعتك، وهي لا تدعي ذلك، مقومات الرسوخ في حقل الإبداع.

(٤)

ويتأكد هذا القول، ويتجدد، ويكرّر، ويكرر الأفكار والمفاهيم السابقة، والاطلاق والتصميم حين تتعامل مع «النصوص» (٥) ذاتها، دون أدنى اعتبار، في بدء التعامل، لتجارب النسيولوجية المتصلة بصاحب النص، فمن الملاحظ أن تلك «الإبداعات» — ما عدا استشهادات نادرة تخرج من هذا الإطار — لا تتطوّر على أية قيمة جمالية تؤمن لها البقاء في حقل الإبداع الأدبي والفني، ويرد ذلك إلى أن صلة هذه النصوص بالانقضاة: بـ «القول المعرك» بتلك الديناميكية التي تحرك علاقة الكاتب بوضع الكتابة» والتي هي شرط ضروري من شروط الإبداع، اتسمت في تلك النصوص بالطمعية، وآلية النقل، ويكن أن يبرز — الآن على الأقل — تهلّيات هذا الأمر في ملهين اثنين:

أولهما: استعادة وتكرار الأفكار والمفاهيم السابقة، كمفاهيم «مصنعة تلياً» نقلت جاهزة إلى النصوص التي تتعاملت مع «النقضاء الفكري للانقضاة» دون أدنى فهم لغزائها، فالتحت إصلاً مهتاهة، ومتنقصة، وضائية، حيث قُسمت الانقضاة في هذه النصوص من خلال الاستعادة السطحية للمفاهيم: للأسطورة والتراث والماضي، والمفاهيم القريبة، فالكنايات التي يعيش الماضي من جهة «أيام العرب، والمفردات الإسلامية، الفرد الصليبي...» وبينى الأسطورة: قابيل وهابيل، وفيد وجوليت... والترات والشعبي والسير الشعبية، وملامح البطولات القومية الماضية، والمبشدة والجمدة — ليس بالمعنى الجسدي — من الحاضر وتحولاته، ويمرر حركة الاجتماعية، ومن الانقضاة كحالة لثوية إبداعية مواردة بالحرقة عبر استمرارها وتصاعدها: «قارنوا الخاص» لا يستطيع هذا القارئ، ولا يتمكن بالشأن من «الكشف من الجواهر الكامن وراء الظواهر»، أو تقديم العام والجوهر من خلال واقع محدّد خصوص شديد الخصوصية، ومن هنا، نجد أن تلك «الإبداعات» — سقطت على السبيلين الفكري والفني، فذهبت إلى التصميم، وإلى اجترار الأفكار والمفاهيم المسبقة للصناعة قليلاً، فافضل منهاها عن معناها، وبدا الأمر من الناحية الفكرية: إغراقاً قميماً في ليولوجية عربية لما سمات الصياغة الشبكية، ومن الناحية الفنية: إسقاطاً لواقع كما يترسم في غيبلة كاتب يعمد في الواقع — ليس بالمعنى الجسدي — يعيش الماضي ولا يعيش الحاضر، فلا يفهم هذا ولا ذلك، وحتى لو أعطى الأمر على نية طيبة، فإن الأدوات الفنية المستعمدة أيضاً من الماضي وحده، تعجز عن نقل الواقع الجديد إلى الفن، بل يجري ترزييف الواقع في الفن، فلا تقع في النص

د. تم التعامل مع عدد من النصوص الإبداعية العربية سواء التي يعيش صانعها الانقضاة، بعض التجارب داخل الأرض لظنة، أو التي جاءت من كتاب عرب وأصاحب خارج الأرض الحديثة، راجع إلى هذا ليعمل صلب ومضات القومية الفلسطينية، والصنف والجلات العربية المنقوعة في أشهر المؤسسة الأولى من إصدار الإبداعية من ديسمبر ١٩٨٧ وحتى نهاية نيسان (أبريل) ١٩٨٨، وشكيب، أن تكون هناك مسودات مؤسسة بيسان لتعددية وتشير وتنسوخ، الطبعة الأولى (سبتمبر) ١٩٨٨، وتكتب بطولي على قيمة علامة أكثر من أن بطولي على قيمة جمالية، وقد في هذا ليعال لغيتي الرضاة

على أي من كليهما. وإذا كنا، في مجال النقد الأدبي والفني، لا نتعامل — أولاً — بنسبتي لنا ذلك — مع نيات الكاتب، ومقاصده الواسية، بتدريج تتعامل مع النص ومحوالاته، مع الصورة الفنية ودلالاتها وإيماءاتها، فإننا نجد أن كتاب الانقضاة السريعة من أصحاب النيات الطيبة، أو تلك المنطوية لتوجهات على هدف غير جدي، قد استنفقوا جميعاً في نقل «الواقع» إلى الفن، لسبب بسيط مؤداه: أنهم لم يتأملوا الواقع، فلم يفهموه، وهذا بدوره عائد إلى طبيعة دور الكاتب المُقَدِّم، أو المُكَمِّل نفسه لهذا النوع من «الاستجابات» التي لا تحمّل أدنى قدر من القناعة التنويرية، فقد نظروا إلى الواقع من منظور مقاصدهم الواسية المسبقة، وأهداهم المتصدة، فتناولوه من هذه الزاوية، فالتصرت النيات ومات الإبداع، ثابتهما، يرتبط، بما سبق، الاستخدام المتصدة، أو المطواني للألفاظ والكلمات والجمل والمباريات المسكوكة التي تعبد الانقضاة، وتنتفع في بالوائها: الحبر، الأسفلت، الشارع، الحارة، الزقاق، المخيم، المسكر، القرية، المدينة، البلدة، المعتقل، السجن، الأسير المرحب، الشهيد، الأم، الأخت، الزوجة، الطفل، الطفلة، وكذلك الأعفان: انتفض، ينتفض، رضى يرضى، سقط يسقط، استشهد يستشهد، مات يموت، قهر يقهر... يعتقل... ينتهك... لطارة... يوركت.

وقد جاء استخدام هذه الألفاظ، وبغيرها من العبارات المسكوكة التقليدية المتواردة من زمن السبر القبلية، دون تطوير فني يتبع لها الإبداع في بقية النص، بحيث أثّر أو حدثتها استلف صنة النص بالانقضاة وأهلها، فقد جاءت هض «تزييف» يحاول أن يصل النص بواقع الانقضاة، فلا يصل إلا بتزييف هذا الواقع، على مستوى الإبداع، حيث لا يكاد القاريء، وفي الأغلب السامع — حيث معظم هذه النصوص كتبت في ذهن كاتبها أكف السامعين، ومنطق المناسبة، يعني إلى وقع النص حتى تقع تلك الألفاظ ميتة بلا دلالة، وذلك راجع إلى ما لحظنا إليه من إهمال انتفاها إلى البنية الفنية الصلبة، وإلى أنها — ككاتب لذلك — لا تقدم في سياقها غير تعريض للصدج أو البكاء الزائفين.

لقد أصبح «الحبر» «وصوفاً بداهة» وأصبحت اللفظة بديلاً فنياً، أو رمزاً للانقضاة، فهاد الكتاب إلى التوهم، وكتب الأساطير، ويمتشون من دلالة للحبر، وقوموا على دلالات، لا تصل من قريب أو بعيد «بعبارة الانقضاة»، وأغنوا، في أحسن الحالات، يصنعون الحبر بالاضطرار، ويفتخون من تلك السمة أفكاراً تنصل بدلالة الحبر، حتى أصبح الأخير أكثر أهمية، وقيمة من الإنسان، فنسوا الإنسان إليه ووصفوا بياضه «أطفاك الحبارية» فأسدوا الأطفال إلى الهجرة، ولم يرد في أي نص إساند الهجرة إلى أيدي الأطفال فكلمهم الجرحزة، فاستمد الأطفال — في هذه النصوص — قيمتهم من الأحجار... فليس قاتلاً لا بسط معاني الانسانية، والتبل، هذا الإنسان القاتم؟

إن الأطفال الفلسطينيين، مثل كل الأطفال في هذا



العالم ، ينتسبون الى « أم » و « أب » ، من رحم الأول ، ومن صلب الأخير ولدوا ، وفوق تراب أرضهم المسجبة بالآلآهاب الصهيوني ربوا وتربوا وصلب عودهم ، ولهموا ، وانفضوا ، وهم جميعاً آدم ولأب والعلقل ، ينتسبون الى « فلسطين » ، فلماذا لا يكون الاسناد الى الأم الكبرى ، ولماذا لا يكشف الكتاب عن الأسباب والعوامل الكامنة وراء اضطراب أبناء فلسطين جميعهم الى اشتقاق الحبر ؟!

إن « الاربي جي » و « الحبري » ليسا إلا وسيلتين من الوسائل الناجمة عن أجن استعادة الوطن : حراً مستقلاً سيّداً ، وما لا يتطوّران الى أية قيمة في حال انتفاء دورهما ، وليس من شك أنه في اللحظة التي لم يكن فيها أمام الانسان الفلسطيني ، وليس الطفل فقط ، من وسيلة الى الحبر ، يشقّه أخضر - بآثا كيد - كوسيلة هدف أخضر - فلماذا لا ينسب الأطفال ، والفلسطينيون المنتمون جميعاً الى قيمة لا تفقد قيمتها ؟!

هذه الملامح يختصر جلة من العناصر العمية والفكرية التي جعلت إمكانية اختيار إبداعات الاستجابة السريعة (١) ، إبداعات ذات قيمة جالية أو معرفية ، تنصل بوعد المستقبل ، وبالجمهور الذي ينطوي عليه « زمن الانتفاضة » إمكانية مستعجلة ، وهو الأمر الذي يجعلنا نسكت عن تكرار السؤال : لماذا تراجع الإبداع عن مواكبة الانتفاضة ؟!

وينبغي الآن بجزء من الجواب يتصل بإبداعات الاستجابة السريعة ، التي تراجعت لأنها لا تملك إمكانية الاستمرار ، ولا تعرف في مسار الحياة إلا التراجع ، تراجعت لأنها كآلة بديلة تمنع الناس ، كالأشياء الزائفة والمصنعة جبرها ، أن لا تتراجع تحت وهج مشاعل الانتفاضة المتواصلة ، وانتشار « عودها » .

(٥)

ونقبلنا الأمر ، على مستوى البحث من النصف الآخر لجرب الانتفاضة من سؤالاتها ، على مستوى الإبداع الأدبي والفني ، الى حقل آخر ، وإبالات آخر ، تغاير على نواتم إبداعات الاستجابة السريعة وردات الفعل ، ذلك لأن كل نص إبداعي يريد أن يكون « جيلاً ونافعا » ، أي أن مما ، وهو لا يكون إلا ذلك ولا يكون ، يحصل في أطواله عصري كل إبداع عظيم : الاستجابة والفعالية الجساليين ، فالنق بآسط تاريخية « عملية إنسانية فعولها أن ينقل إنسان للأخرين ، وأياً ، مستمسكاً بإشارات خارجية ميمية ، الأساس التي عاشها ، فضلت عودها إليهم ، فيعيشونها ويغيرونها » (٢) . واستناداً الى فكرتي « المباشرة » و « الوحي » في عملية الإبداع الأدبي والفني ، يكون الأدب والفن « إمداد خلق فنية للواقع على اعتبارها إنسانية ، وهذا فإن أي شيء لا يمكن أن يكون في الواقع ، يكون مزيفاً في الأدب ، بكلمة أخرى ، إن أي شيء لا يمكن أن يوجد في الواقع لا يمكن أن يكون أدبياً » (٣) .

ولذا يوضع مفهوم الاستجابة الإبداعية من ناحية ، كما أنه يفتح العملية الإبداعية على عناصرها ، وعلى أفاق جالها الحبري ، فيضع خيلة الفنان في علاقة عضوية حية ، مع جلة الحرس ومقومات النفس الإنسانية ، وبخاصة مع العقل الذي

لا يد منه لاتمام عملية تأمل الواقع ، وإدراكه جمالياً ، واكتشاف الجوهري فيه ، وفهمه ، ذلك الجوهري الكامن وراء الظواهر والذي لا غنى عنه لأي إبداع « جميل ونافع » ، ولا غنى عن تدقيقه ، في النص الإبداعي ، عن نحو خصوصي ، شديد الخصوصية ، تحمل صوره وإشاراته « رؤية للعالم » تنبؤ ، مستقبلية ، فالنق العظيم مستقبلي بالضرورة ، تقدمي بالمعنى العميق للكلمة .

ومثل هذا النوع من الإبداع ، لوعلى نحو أدق ، الإبداع كما يقدم نفسه ونفهمه ، الذي ينطوي على عصري : الاستجابة والفعالية الجساليين ، والذي يتوفر على منطقة الخاص ، عبر الالتحام داخل مجموعة الكائنات الحية داخله ، ويقدم من خلال هذا الالتحام والتجانس « رؤية للعالم » ، موجودة في الواقع ، أو هي في سبيلها الى الوجود ، قديمة ، مستقبلية ، لا يمكن أن يفصح فرد مستوح ، يعيش تناقضاً وجودياً ، بالمعنى المازوشي أو الأورفي (٤) ، للكلمة ، تماماً كما لم يكن ممكناً أن يقدمه كتاب « الاستجابة السريعة » بما يتناولونه وشكلوه من مفاهيم وأهداف ، سبق إضاحها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا يمكن أن يكون هذا الإبداع نتاج كاتب يتعمق تنازله مع المجتمع ويمشي حالة من المراساة ولقدان الجسم والاستعداد لتقبل نتائج خيال متداعي مراديه لتجربة تقوى وسلط الجود ، وأدواتها المستقبلية ، والانتماء في حقل قوى التغيير والمستقبل وفي حركة الضرورة الاجتماعية - التاريخية .

وهي واقع الحلال العربي عموماً بما يؤكد ضعف هذا التناقض بين الفرد والمجتمع ، بين الهم والواقع الحال ، فقد تمسك بضع إحساس الفرد العربي بـ « حقيقة » ، تلك التي لا تقوى إلا في حالة الإفراط بالمجتمع ، والإفراج بقواه الفاعلة المثيرة ، ولا يتفق ذلك على نحو أكثر شمولية إلا في حال « وصول الواقع الى شكله الأكثر إكتسماً » ، أي عندما تبلغ الحياة الاجتماعية درجتها القصوى من الكثافة والقوة الخلاقة ، وعندما يدرك الفرد قمة عمره البهية ، فيمترجان (٥) .

هذا الحال ، يتحقق الآن ، وعلى نحو مبني وجليل ، في فلسطين المحتلة ، بسبب في الانتفاضة والفتنات التي أحدثتها وتحديثها في عملية الإنسان الفلسطيني ، والجنتع الفلسطيني ، في الداخل ، وعلى نحو مبني شامل ، وقد أفرد هذا الأمر كتاباً وتقار عرب وفلسطينيين الى ترجيل الأجابه عن الإبداع المواكب للانتفاضة الى « فلسطين المحتلة » ، معددين أنفسهم بالرفعة الجغرافية المتصلة بساحة الانتفاضة « الداخل » وبالمبنيين المتواجدين « هناك » المتصلين بها ، والذين يعيشونها ، ويعاشونها ، أو سامحون فيها على تحويري (٦) .

وإذا كان هذا الموقف يسمح الى واقع التناقض بين الفرد العربي ويعتمده على نوع عام ، فإنه يلعب أيضاً الى واقع التناقض بين الفرد - الهم « المظف الضوي » ، وبين القوى العربية ، وبعض القوى الفلسطينية في إطارها ، تلك التي عاشت وتعيش حالة من التفتقر والجود ، جاءت الانتفاضة لكي تزيد من مساحات انكشافها ، وإدراكها ، وفهم أسباب تراجعها ، ولعل الغياب للمساوي لفكر فلسفي رصين ، ولنهجية مقبولة ،

١. من جانب الى تعميمه ، خصوصاً بعيداً ، أو أسماء كتاب بعينهم ، لسبب بسيط هو أن تناول قضية تعميمها لتتخصص فادنا الى تلكا هذه المنصير ، والفعل انفسا بالمجانب النظري المتخصص على دراسة النصوص الإبداعية من سؤل الانتفاضة بيروت ١٩٧١ ، ص ٢١

٢. التعريف لفرانسوي نقلاً عن البريست دور البشر كيف يفهمه ، وتنبؤاته ، ترجمة د. محمد إبراهيم النور ، مكتبة ميمية ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٢١

٣. بيفسكي : الأعمال الكاملة المحدث الكمن ص ٢٢٤ ، نقلاً عن كتاب : لافرنسكي في سبيل الواقعية ، ترجمة د. جليل نصير ، عالم المعرفة ، بيروت ، ص ٢١

٤. مثل تستخدم لكافة على من يحصل ، أو يريه الحصول ، وعلى شأنا السئلة ، وعلى نحو احص استفسار مجلة الهدف ، بقا من العدد ١٤٨ ، حيث نشر ، نقلاً عن صرنا ، ما يلي : « الانتفاضة حدثت مستطيع حين عه بالدرجة الأولى هؤلاء الذين يعيشونها ويصنعونها » د. مجنون موعت ، الهدف العدد ١٤٦ ، ص ٤٤



والممارسة سياسية تنهض على ذلك ، يشكل السبب الأساس ، والسبب أيضاً ، في انعدام تلك القوى ، حركاتها وأحزابها ومنظماتها ، من « احتضان الكلية الاجتماعية فضائياً وزمانياً » (١١) ، وفي تحولها السريع الى « منظمات بيروقراطية جد قريبة من البيروقراطية ، أقلها جد مباشرة ، لا تتيح لها الالتقاء مع الرؤية الكلية التي يفرضها الفكر الفلسفي الحق » (١٢) ، والتي يتطلبها العمل الثوري الأبداعي الرصين ، ويكشف واقع الحال ، وظواهره العديدة ، كيف عيّنت تلك المنظمات والأحزاب والحركات تفاعلها مع الجماهير ، لصالح تعاملها مع المنظمة ، وكيف حكمت ، وتحكم صلتها بالجماهير التي ما زالت تحقق عليها وعد المستقبل : « علاقة بيروقراطية ترعرع مرحلة من الواسطات المعددة » (١٣) ، وإلى جانب المواقف والقرارات الكسرية التي يضمنها هذا الواقع في طريق التحول ، فإنه أيضاً ، في إطار ذلك وفي تساوق معه ، يجعل الابداع الأدبي صعباً ، و « يصبح الكتاب الحر غير المتحيز ، المستقل ، هو القادر على إبراز الفكر الجماعي ، أكثر من الكتاب المتحيز » (١٤) .

من هنا نستطيع أن نفهم ، على سبيل المثال ، ما يقوله ويكتبه الكاتب الكبير حنا مينة في إجابته عن سؤال الانتفاضة والابداع حيث يقول : « الأهم والأكثر قدرة على المعطاء والابداع ، مرجعه المبدع في الداخل ، في قلب الانتفاضة ، هؤلاء الذين يعيشونها ، يتولونها ، يفسرون خبرهم في أفعالها ، وفي رؤسهم أن يدونوا أحداثها منذرات وذكريات ، لا أوقع ولا أصدق ، لأنها وليدة تجربة ، لا حياكة ذهن » (١٥) .

إن هذا الترخيل ، إلى ذلك الذي يريه الانبياء ، أو ما يطلق عليه حنا مينة « الوسيط الانتقالي » ، يكلف ، إلى جانب سبباً إيجابياً ، من جهة من جهة من التباينات والاستنتاجات المخطئة القائمة على مقدمات مخطئة من أساسها ومن ذلك ، على سبيل التمثيل لا الحصر ، ما يلي :

١- إن ربط إبداع الانتفاضة بعقوبات اندلاعها ، أو بالفترة اللاحقة به ، يوضح على نحو سامع ، رؤية مخطئة ترى الابداع الإنساني كاتقطاعات غير متصلة ، ولا ترى ، بسبب ذلك ، في الابداع الفني والأدبي السابق للانتفاضة ، وفي التصوص التي تظه غير تفتل ، واحداً من العوامل الإيجابية الكثيرة التي مهدت أرض الوحي الشعري ، فكانت بذلك عاملاً إيجابياً ضرورياً وفعالاً في إبعاد الإنسان الفلسفي ، لتضيق زمن الانتفاضة ، وهذا ما يقوله ، ويستعنه ، ويؤكد ، منطق الحركة التاريخية وصورته ، والنتائج الاجتماعية وتحولاتها ، وصلتها مما ، وفي سياق موح ، بإسارات الوعي الإنساني وتفاعلاته الجذلية بالمحيط وبالممارسة العملية ، وتحولاته المتصلة بالمجالات الاجتماعية والتاريخية ، وصلتها به .

ثانياً : إن ذلك يكشف عمق إحساس الذات العربية المبعدة بتناقضها مع المحيط ، واستمرار ذلك الإحساس ، بل تمسكه ، بعد اندلاع الانتفاضة ، وليس العكس ، فقد ولدت هذه المسألة لدى الذات المبعدة ، وهي ترى الى استمرار تردّي الواقع حتى فيما بعد اندلاع الانتفاضة حالة من اليأس من

١٢. لويس غولدمان المرجع السابق، ص ٢٢
١٣. لويس غولدمان، المرجع السابق، ص ٢٢
١٤. لويس غولدمان، المرجع السابق، ص ٢٢
١٥. لويس غولدمان، المرجع السابق، ص ٢٢
١٦. مجلة «هدف»، العدد ٢٥، ص ١٧

إمكانية اتبناق حالة من « الاكتمال الاجتماعي » مشابهة للانتفاضة ، فانقسم العالم في رؤية الفائقين الى « هنا » و « هناك » ، واستأداً الى ذلك ، وصيحت أن الانتفاضة اندلعت « هناك » فلا بد أن يأتي إبداعها ، وتصوص إبداعها من « هناك » ، وهذا يتسجم مع قياس عقلائي مطع يقوم على شي ، يستقر في آخر الدهن ، ولا بين ، أو يكت عنه ، ومماه أن الانتفاضة قد اندلعت « هناك » في فلسطين الحقة ، منتحلة الحالة ، والقضية الفلسطينية من المجمود الذي أوصلتها إليه أسباب عديدة ، لا مجال هنا لذكرها ، وكاشفة عن حالة التردّي العربي ، ومؤشرة في الوقت نفسه الى إمكانية اندلاع انتفاضة « هنا » كما اندلعت « هناك » ، ولكن اليأس من هذه الامكانية الأخيرة ، وهو دال في حد ذاته على المدى الذي بلغه الواقع في ترديه نحو واقع من الانسلاخ بل قرار ، أفقد المبدعين والمثقفين « هنا » جرأة التصديق للقول بإمكانية أن ينتق إبداع الانتفاضة المواقب من « هناك » ومن « هنا » أيضاً .

وإذا يقوم هذه المواقف على « ردة فعل » وعلى فهم مغلوط للواقع لا يرى فيه ، في العمق منه ، وإمكانات غنية يمتزجها ، ويفجرها الناس ، تماماً كما حدث في فلسطين المحتلة التي تترج تحت نير احتلال أشد سواداً من السواد نفسه ، فإنه ينطوي ، من جانب آخر على نوع من المازوشية ، من تعذيب الذات - على سبيل التطرفة - وعلى ضعف ثقة مضاعف في « الذات البقية » هنا ، وليس فقط يأساً من الواقع الذي تعيش

هذا البطالة الى أن ذلك الترسيد ، وتلك الرؤية ، تكشف عن فهم مغلوط للإبداع وطبيعته من جهة ، ولجاءه الحيوي من جهة أخرى ، فالإبداع الفني ليس متادلاً وأخبارياً ، أو تحدياً ميدانياً ، وليس « مذكرات وذكريات » ، كما أنه ليس مسرحية تمتد على سجل ، أو قصيدة تنطلق حبال الانتفاضة لتحتل مساحة في صحيفة أوجمة ، أو قصة تسرد حدثاً ، سبق لكتابتها ، مثل قارئها ، أن أحس إليه في لحظة الذاهية أقرأه ، في صحيفة يومية ، إن الابداع ، بالجزء ، هو ما يفر ذلك كله ، ويغاله .

كما أن المجال الحيوي للإبداع لا يتحدد بالمحيط الجغرافي الاجتماعي الذي يعيش في الكاتب وبعائه فقط ، إن هذا المحيط لا يمكن أن يكون وسد مصدر وإلهام رؤية الكاتب للعالم ، ولا مصدر وإلهام أدوات الكاتب الفنية ، إن المجال الحيوي للإبداع العظيم واسع سعة الكون ، عميق عمق نهر الحياة ، متواصل ومتصم كمتواصل الحضارة والابداعات الإنسانية والفنية العظيمة للإنسانية بأسرها ، إن الكاتب المبدع يسطل من محيط وواقعه لكي يتخمن العالم ، والإنسانية النبيلة بأسرها .

سيكون من غير الشاح إذن ، أن نعوي الابداع الأصل القائم للانتفاضة ، والطايق لجوهرها ، عند كتاب الاستجابة السريعة ، مهما كانت اتجاهاتهم الفكرية ، وفارساتهم السياسية ، والمجتمعية ، سواء أكانوا من أصحاب الميادين الطبية ، أو غير الحسيدة ، وسيكون مناقضاً لعنى الابداع ،



وعهداً - بتعسف - لمجاله الجوي، وثاقلاً لطبيعة التطور الفني لأنواع الأدوية ولقائمه الداخلي المتغير على قدر كبير من الاستقلالية، أن تنتظر إيداع الانتفاضة: فيها وأدبها، وقائمتها عموماً، ومن بينها تلك التصوص الموابكة للانتفاضة، والناهضة معها، وبها، والمستعرة في الزمن، لكي تأتينا من الأرض المحتلة وحدها، ومن المبدعين الفلسطينيين المرحوبين هناك

ومعرفة الواقع الذي يعتره، استضافهم يروا إلى المستقبل، مهم البحث الدائم عن الحقيقة، محارون إلى الإنسان، وإلى التقدم، يزعمون التضييق كل أرض، ويدأبون دائما، مد لحظـة الوصول، مسكونون بأشنة العصر والزمن فلا يكون عن البحث عن أحيائها، مما أن يجدوا أحياة لسؤال حتى ياشروا البحث عن أحياة لسؤال جديد (١١).

[illegible]

وردة الدانتيل السوداء

امجد ناصر

ذو الشامة
ذو المرمر
الأبيض المسجدي
أبيض الفيروز
أبيض الاستدارة
أبيض على حواف الزهري
أبيض تلال يلا مرتقى
أبيض غيوة
ملفوف بالشرائط
غافق في الساتان
أبيض الغالب سواء
الأبيض السليط
أبيض النعم والندم
أبيض التيم المطر في المخادع
الأبيض القريب

المشائي
الذي أخرجنا سافرين من كل لوت
أبيض الزلفى والطاعة
أبيض الضراعة والشايب.

يا أبيض غلاب
حال روائح وإرتجاجات.
◇◇

نظيف
ومغفوف
ومائل
يلمع في نداء الزيتون.
مفسول بالمطار وصواعق،
له هذه الرائحة:

قطع الأعشاب في الصباح.
◇◇

الأفعوان يتلوى في الزخم
العن الكبيرة تحلق.
◇◇

ترك الثياب شاهدة مرهبة
على السهم الذي شق طائر الأكمة.
ترك راتحتها
ترك الانفاس
والأصابع المنطبعة على استدارة القميص
عرق الركبتين
يمحو حبر الالم ويمجد أشغال الليل.

يظل على الجراح.

◇◇

قلبي يرتجف من برد قديم.

◇◇

الليل.
القطار الذي تجره نيران كهلة
المراة تنشر أبيضها على العرج
أبيض هو الحليب
أبيض هذا الليل بقلب أسود
أبيض
مخائل
غالب
وعال

بحدائق سوداوين.
أبيض هو الأشقر المحروس بعشب ساهر
عشب الوحش اللطيف المالح في السفع.

الأبيض

البراق

المسترق

الشاع

المجتلب الشهقات

أبيض الزيد

ولموت على وسادة الرعدة.

الأبيض

■ وإذا رأى ما رأى
أطوقت
وضمت
وجنّحت.

◇◇

اجلسي.
أرجوك
بهذين الحقلين المحروطين
بقرني ثور ساضمن القطار.
اجلسي
وباعدي:
قليل من الهواء للخصن المنحني بكمره.

◇◇

اللزولة في الأنف
نجمة الذهب الضليلة
تشع تحت النظر المستقيم.
أيتها الفاتكة الشمس

يا بدوية البرد
باعدي قليلاً ليصل الهواء
إلى الكماة التي تبليج
تحت المحراث.
أمطار جافة
وشفتاك بلبلتان.
البرد يطوينا من الأعماق
نرتجف لأن الشمس الذي ترمينا به





بالأعضاء على استقامتها
بالتفتح الضاري للضم
العناق ووقفاً

في قطار يعبر صفين من الانحجار
الوصول إلى الملتقى بالأصابع
يعيد الذئب إلى عوائله السالف.

◇◇

حرّ وطيّق السارج في الظلمة
يحتفي بتكوره ويحبب الرائيين ببرعم قائم
تلم بالصهياه
التي ترشح من عطفاته

◇◇

الحقوان وما يطويان قبل المياه
موج
نزول
المادة

من صدع الأيقونه

◇◇

وردة الدانتيل السوداء
في أحال الفضد
قبلة الملك السعيد في الليلة الألف
حيث تنزلق الأفضى المرقطة في الندوة
لتحرس الحيق.

في أعاليه
أسود هو الحرير
بتطاحن الأمراء تحت عقدته
وينسلك اللعاب
يصلون إلى الجوهرة ضارعين
زحفاً على الأكواخ.

◇◇

أرنيه ناهضاً من نومه
مغموراً بالوعود.
على غرته ندى
وفي أقرانه رمان.

أريد

أن

أراه

حارحاً من خدره
جاذباً إليه
ريق الصباح.

□ ريق الصباح.

◇◇

ذهب الهامة يضيوي

◇◇

مسكوب ومنساج
متطوح بعناية
عارف بمواضعه الباهرة
بالظلال التي يسقط فيها الغريب
البتلات تتور وراء الشاش
الصرخات يتلوها الفيض.
الرائحة تروح بمكنونها
رائحة الاحتفاظ بالكنز.

الأسود يوارى القوة ويدخرها

القوة التي تبسط

الكهرياء التي تشل

الأرهاب المجرّب

فتنة الذهب الكبرى

تسيل على الكاسل

تفترج حرباً تدوم.

تقدمي من اللزاع المانحة

يراكبن الشبيه لا تكفي لتقدير الوطاة.

◇◇

العذاب

مصور

مغلّم

ومشتبة.

◇◇

نائم في أنطاته

سيلي الصغير

لا يفيق على نايات اليد.

قمع سكر

يلوب في الرغاب.

غرّ

ومزّج بحليه والتخاريم.

◇◇

العناق ووقفاً





البحث عن سليمة

أصبح لاسلطخول.

قلت: أحد أقارب الطلاب، جاء ليستفسر عن حاجة أو أخرى. ولكي لم أذكر أي كنت قد رأيته سابقاً.

قلت: «تفضل، أهلاً وسهلاً».

فدخل بتؤدة ووقف أمام مكتبي باحترام إلى أن أشرت إليه بالجلوس. قال: «هل رأيت سليمة؟».

قلت: «سليمة؟ ومن هي سليمة، يا سيد؟».

قال مدهشاً: «ألا تعرف سليمة؟ الكل يعرف سليمة. أنا أصعب كيف لا تعرف سمية».

قلت: وأنا أسف، لا أعرفها. سليمة من؟ يعني؟

قال بجد: «سليمة ررق ما رلت أفتش عنها منذ أن فقدتها سنة ١٩٤٨. وها قد مرّ على ذلك تسع عشرة سنة وأنا لا أتوقف عن السؤال عنها والبحث المتواصل».

وبدا يتخاطبني شك في أن الرجل ليس على الحد الذي ظننت عليه. وسارعت أقطع عليه طرق التلاعب بعقلي والسخرية مني، فضلاً عن هدره لوقتي. فقلت له: وأنا أسف، لا أعرفها، يا سيدي. وهل أنا مختار هذا الحثي من القدس لأعرف جيم سكانه؟ أنا مدرّس مرسى، ويكتفين أكثر من أربعمئة طالب في مدرستي أعرف أسماءهم وجوههم، وأعرف شخصياتهم ومشاكلهم، ولا يتسع وقتي للعناية بهم كما تريد..»

فتجسراً وقاطعتني بتعجب: «وإذاً أن تصفح عني، يا

■ وأخيراً مات تحليل الإبراهيمي

لا يعرف أحد كيف مات. ولكنهم

وجدوه مكشفاً على وجهه في سوق خان

الزيت بعد منتصف الليل. عرفه أبو

سيف حارس الحسوانيت السليل،

فباعه عدد من المارة العرب على حمل

فباعه عدد من المارة العرب على حمل

جئت إلى بيت أخيه، في الظلام وبدون ضئيلة. كانوا يعرفونه

كلهم ويعرفون قصته، وكانوا كذلك يعرفون أخواه ويحترمون

لعماته به طوال هذه السنين. ولم يشاءوا أن يسمحوا للشرطة

الاحتلال الإسرائيلية أن تتدخل للتحقيق في موته، لتلا تحلق

للمساءلة مشاكل إضافية هي في غنى عنها في ظروف هذه

الانتفاضة ضد الاحتلال. وحسبوا أنه موت طبيعي

بالسكة القليلة

لما سمعت بالخبر عادت إلى ذهني صورته في اليوم الأول

الذي عرفته فيه قبل حوالي عشرين سنة

في ذلك اليوم، قرع باب مكتبي في المدرسة، وكان

مفتوحاً. فرفعت رأسي، حيناً كنت أكتب من تقارير، فبادرت

بالتحية: «صباح الخير، يا أستاذ. أتمتع لي بلحظات من

وقت التمرين؟».

قال ذلك بلهجة مؤذية وبصوت فيه حنان غريب. وكان

حليق الشعر، جميل المهندم، وقد انتصب بقمته الفارغة

ينظر إليّ بؤاً وأمل من خلال نظارتي، وهو ينتظر مني أن



أستاذ. فانت اليوم أسلم، وقد قضيت ليلة أسس بأكملها
لأفكر في من أسأل هذا اليوم من لم أسأله بعد عن سليمة.
فوقع اختياري عليك لأنك تعرف الناس، وقد قضيت في
التدريس وفي إدارة هذه المدرسة سنوات عديدة تعرّفت فيها
إلى أهالي القدس من هذا الحي ومن غيره، من أولياء الطلبة
وغيرهم. فلا بدّ أنك تعرّفت إلى أحد من عائلة رزق، إن لم
تعرف إلى سليمة نفسها.

قلت: وأعرف أفراداً من عائلة رزوق. أما رزق، فلا.
ومن هي سليمة رزق على كل حال؟ ومن هي بالنسبة
لك؟
قال بلبهة من أسمك بغرف من حبل النجاة: وهي
حبيبي، يا أستاذ. هي حبيبي التي كنت وما زلت أنوي أن
أشاركها حياتي بصفاء طويلة العنق، ذات شعر فاحم
مرسل وعينين تغزلان الريق محبة. إذا تكلمت تجلّت رقة
قلبي ورجاحة عقلها، وإذا سكنت وإن الجبال عليها وزادها
جاء على بها. هي سليمة، يا أستاذ. لا بدّ أنك رأيتهما تعمل
في مكتب البريد الرئيسي في أواخر أيام الانتداب البريطاني
على فلسطين. فقد كانت المرأة الوحيدة بين الموظفين
المعلمين مع الجمهور هناك. كانت في العشرين من عمرها
في ذلك الوقت، وكنت أستاذ في الحادية والعشرين من
عمرى عندما اتفقا على الخط.

وتوقف عن الكلام ونظر إلى يتوق رداً، وقد رأيته أترك
القمح يسقط على السورق من يده. لاحظت استمبالاً مني
لاستعادة الذكريات. فقد كنت لها ألبساً في مثل سنة إلى ذلك
الوقت، وكانت هذه الفتاة الجميلة في مكتب البريد تجذب
انتباهي كما تجذب انتباه الجميع، وكانت بالفعل تسيل رقة
ودعامة خلق. ولكنني لم أكن أعرف اسمها، ولم تكن لي بها
علاقة غير هذه اللحظات التي اشتري فيها الطواجم البريدية
منها لأصنفها على رسائلي إلى خطيبي التي كانت آنذاك طالبة
في جامعة بيروت الأمريكية، وهي اليوم زوجتي وأم أولادي.
هزرت رأسي قليلاً، وقلت للرجل: «أجل، أذكر هذه
الفتاة الآن، ولكنني لم أرها منذ تلك الأيام، ولا أعرف ما حلّ
بها».

فقال: «هذه هي مصيبي، أستاذ. أنا كذلك لم أرها منذ
تلك الأيام، ولا أعرف ماذا حلّ بها. وما زلت أفتش عنها
حتى الآن».

قلت له وقد زاد اهتمامي بمعرفة بعض التفاصيل:
«وكيف فقدتها؟»

قال وكأنه لم يرد القصة أكثر من ألف مرة ومرة: «كنا قد
اتفقنا على أن نلتقي مساء بعد العمل حين ينتهي دوامها
البرسي في الساعة السادسة، فأراقبها إلى حي القطمون
حيث كانت تسكن. وكان أهل الحي في تلك الأيام قد بدأوا
يلفونهم هارين من قتال الصهيونيين ومضجرانهم ورواص
وشانهم في تلك المدة الأخيرة من حكم الانتداب البريطاني
التي ازدادت فيها الفوضى في البلاد. وكان المناضلون العرب
يخفون يوماً بعد يوم لفئة أسلحتهم، وينسحبون من

منطقة بعد أخرى من حي القطمون. فلدجاً السكّان إلى
أحياء عربية أخرى من المدينة وغادر البلاد آخرون طلباً
للأمن. لكن سليمة مع قلة من أهل الحي ظلوا فيه. لذلك
كنت أراقبها لأرى أنها وصلت بالسلامة إلى بيتها. لكنّها في
ذلك المساء لم تأت إلى لغائي كما اتفقنا فانشغل بالي وطال
انتظاري أكثر من ساعة. فقررت أن أذهب بنفسى إلى حي
القطمون بعد أن تأكدت أنها قد غادرت مكتب البريد، ولم
تكن في أي من الأسمة القريبة التي اعتدنا أن نمر عليها
أحياناً قبل عودتها إلى البيت. فلم أجدها في بيتها ولا في أي
من بيوت الجيران والأصدقاء في تلك الضاحية العربية
الجميلة من القدس. وكانت الليلة حائلة الظلام ومهذبة
هدهوداً مرعباً. وبقية دوى انفجار كبير قريب من الأرض هزاً
ولمحت به السحاب، وإذا فندق سميراميس يطير شظايا في
الغضاء ويتساقط أنقاضاً على الأرض وتندلع النيران في ما
يتبقى منه ويرتفع فوقه الدخان، ويعلو الصراخ في كل
جانب. فهرعت إليه مع الآخرين لمساعد في عملية الإنقاذ
والإسعاف والإطفاء. قرأت مشاهد ما زالت ماثلة أمامي
لوهلها، من جيش القتل المشوّعة وأجساد المجرى الملوثة
وأشلاء الموتى مختلطة بالزباد، الدماء مختلطة بالحديد، والحجارة
تتكسّر فوق الجباه، والعظام تتحطّم تحت الحديد، ويقايا
من الأثاث المتكسر تنتشر هنا وهناك فوق شظايا الزجاج
وتقطع الفخار وأنياب المياه الدافئة. الحبال والنابل، الباكسي
والمسموح، الأمل بنبذة حبه والفاقد لأعز من في دنياه، ثم
الأمر والاهمال، فكلهم يمشون في لحظات يحدبون على حياة
كانت هنا قبل حطّات الطغاة، انهارت، بادت.

وحاجتني من الضائقة قرأت المثلث الحريزي الذي كنت
قد أهديته إلى سليمة واسمها مطرّز عليه، وجدته هاجماً على
قطعة من السجاد المرقّ. هالتقطته ورحبت أنادي سليمة بلا
وهي، وفي كل زاوية من زوايا الانتفاض: سليمة، أين
أنت، يا سليمة؟ ولماذا لم تتطري، يا سليمة؟ أين موعذك،
يا سليمة؟ وهل تسمعني، يا سليمة؟ أه يا سليمة! أه يا
حبيبي! يا سليمة!

وفاضلني أحدهم جانباً وحاول أن يهدئ من روحي.
وفي معي حتى الصباح حين انتهت عملية الإنقاذ، ولم
يقف أحد على أثر لسليمة. قبل كانت في الفندق، وقبل لم
تكن. أما أنا فلا أعرف حتى اليوم أكانت أم لم تكن. لكني
ما زلت أسأل كل من أراه، وكل من أتوسّم فيه معرفة
الناس: أسأله عن سليمة. لعل أحداً يخبرني يوماً إليها،
فهي في التاسعة والثلاثين من عمرها الآن. إن رأيته، يا
أستاذ، فما هي بصفاء، طويلة العنق، ذات شعر فاحم
مرسل وعينين تغزلان الريق محبة. إذا تكلمت تجلّت رقة
قلبي ورجاحة عقلها، وإذا سكنت وإن الجبال عليها وزادها
جاء على بها. وقد سكنت حتى الآن تسعة عشر عاماً.
وصمت الرجل فجأة ورايته يتألم نفسه بينا ذقته ترتش
وشفته تملحجان. وحررت في أمري: أعاقلي هو فأواسيه أم
محنون فأدأربه! وتساءلت: لماذا يعدّها الحب؟ بحث الواحد



منّا امرأة فتفت في وجهه العراقل، نحب فلسطين فتشقى من أجل هذا الحب، نحب البنا على أرضها فيحطم العدو علينا ما نبي، نحب السلام فيها فيفرض علينا العدو الحرب، نحب الحياة لكن نصيبنا منها يؤخذ عنوة منّا. أجل الضحايا نحن؟ من نحن؟

وسمعتني أقول له: «لا أستطيع أن أعليك الى سليمة، يا أمي، ولكنك لا بدّ ستعطي إليها وتجتمع بها. ما عليك إلا أن تواصل البحث وتبقي الأمل نصب عينيك».

فشكرني الرجل وقال: «لم أعرفك بنفسى، يا استاذ. أنا خليل الإبراهيمي. كنت موظفًا في البنك العربي، لكنهم سرّحوني منذ مدة. قالوا لاني لا أستطيع التركيز على عملي. أسكن في حارة السعدية في البلدة القديمة من القدس، بعد أن خسرتنا بيتنا الجميل في حيّ المطالبية الذي احتله الصهاينة مع ما احتلوا من القدس وسائر فلسطين في نكبة عام ١٩٤٨. أحبب الآن مع أمي الأكبر سالم. ويمكنك أن تتصل به لو ي إذا علمت جديداً عن سليمة، ورقم الهاتف ٤٩٨٨».

وانسحب خليل الإبراهيمي من مكتبي ولم أره بعد ذلك أبداً، لكني كنت أسمع من الآخرين أنه ظلّ يسأل ويبحث ويسافر من بلد الى بلد في الضفة الغربية والضفة الشرقية من الأردن، ثم يعود الى القدس ليواصل السعي

بعد الطفاي به بأشهر كانت نكبة عام ١٩٦٧ وانسحب الجيش الأردني من القدس يمسك بمعارك ضارية مع الاسرائيليين أبى فيها المأسوفون يلا.. عهود سكتة وجد وأصبحت أجزاء من المدينة لثلاً على الأكام وإذا بنا

مدرستي حطام كثير من معالم المدينة الرئيسية. فأعدنا البناء من جديد، وراح حبسنا يحدونا لإعادة حياتنا المزعقة الى الانشام، حتى تحت الاحتلال الاسرائيلي، الى أن وقعت القدس العربية ثانية على قدميها عنواناً للمصود. وما قد مضت مدة إحدى وعشرين سنة على ذلك كنت أسمع خلالها أن البحث هل خليل الإبراهيمي - دون جدوى - الى الرملة واللد ويافا وغزة... وإلى حيفا وعكا والناصرة وطبريا وبيسان وغيرها من مدن فلسطين التي لم يكن قد بحث عن سليمة فيها، الى ان كانت هذه الانتفاضة الأخيرة وصارت حجارة فلسطين فيها تكلم وتسنطق الصمير إذ نهال على رؤوس جنود الاحتلال الاسرائيلي، فيفلولها بالعمى، لكنهم لا يستطيعون إيقافها وإسكانها.

وقد قيل لي إن خليل الإبراهيمي توقف توقفاً تاماً عن البحث عن سليمة خلال هذه الانتفاضة. وما هو بموت في هذا الربيع والانتفاضة في الشهر الخامس من سنواتها ضد الاحتلال وهو في الحادية والسّتين من عمره الذي قضى أكثره يبحث عن سليمة.

أترأه توقف عن البحث لأنه وجد سليمة، تلك البصاء، طويلة العنق، ذات الشعر الفاحم المرسل والعينين اللتين تغزلان الريق عمة؟

أترأه مات بعد أن وجد سليمة، تلك التي إذا تكلمت تجلجل رقة قلبها ورجاحة عقلها وإذا سكنت ران الجمل عليها ورادها جاء على بهاء؟

أترأه سجع سليمة تكلم؟

أترأه يستبها الأن؟ □

صدرت حديثاً:

الدواوين الثلاثة الفائزة بجائزة يوسف الخال للشعر لعام ١٩٨٩

◇ المرقط

◇ امرأة من أقصى الريح

◇ إلى آخر الليل تبكي القصيدة

محمد يوسف بزي

ادريس عيسى

عبد النبي التلاوي

٧٢ صفحة • خمسة جنيهات استرلينية

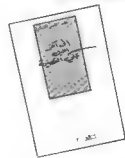
١٦٦ صفحة • خمسة جنيهات استرلينية

٧٢ صفحة • خمسة جنيهات استرلينية



RIAD EL RAYES BOOKS

مركز النشر والتوزيع



56 Knightsbridge London SW1X7NJ



«شيخوخة مبكرة»

حسين الشيخ

كتب من ليبيا

■ فلماذا نغكر بالشيخوخة؟ ألا أنت موت مبكر .
برصاصة مفرقة أو غيب . ١٩

تبرم أحلامنا فجأة . يتربط لها العاصي . ولا تلتصق
مكاداً تنام فيه . لا الشيخ المتكرر ترجع بعيد
ألا أحلامنا المبكرة لا تنسج لها المذاكرة . ودرج
الاحلام الجائلر . يدعونا لأن نمتلئ على وحدة أحلام
الأخرين . ونسرق أحلاماً ليست لنا . . . لم أبدأ اعتد
أن يفتقد المرء أن يفتقر من الحلم إلى الحقيقة على حين
مشهود من الانقراض . يساهمة . بدون مشيئة .
على هامش الحقيقة . بأصدقه متناثرين . في الوقت قد .
أو بافجرة أو بالفتلات . . هكذا يدون أي ضجيج
سوى قلبه من التراب المتراكف صوت الأرض . بعد
الموت البسلة . بدون طيور يضاء أو سواد . بدون
زهور . ولا نموة بسطة في النصف . نكتب قصيدتنا
الأخيرة

هكذا تطاير غيتات الذاكرة والقلب . . إذن
لم تنفص القصائد التي قرأتها باكراً على زند
الاحلام . . لم يفتنا هذا اليأس المبتذل في أوج الحلم
والساعة لا تتصلنا الا في شجون متناثر . نكتب رسائل
الحير . وسكي

وفي البسمة . تركض بحس حلم حامي . ترك في
منعطفات الطرق رائحة الشرق . نكتب على أحجارنا
البلالة للشمس . الإحرف الأولى من الحياة . نقرأ .
نشق . يهزنا الصبح الجميل يمشي . نقاشا المحتلم . .
تهرب باليد من المسكر نحو الطرق المهجورة لوصلة
الطرقات التي تصب بالاندام . وننام حين يدعونا الأمر
في فرقة مساحتها ستة أمتار مربعة . يكتو جدرانها
الطبل والاشنيات نأثر بطوبة عتيقة . عشرة في بعض
الأحلام . خمسة عشر في أخرى . نعتقد نمصا في
الظلمة . نضع قهوة مائرين الشاي . وتدور الكاس
الوجيلة على كل الشفاه الجميلة والشفعة .

ألا تهربنا إلى حلمنا القوي صرنا تفكر
بالشيخوخة

ماذا ترفا فعل مدسة سوات . . سواتنا القليلة
الباقية . بلا أصدقه . ولا بيت صغير ولا أحلام . لا
مسافات . لا عشق . لا ضجيج . ويعرض عليها المرض
أنرفع علم الرواء كما فعل ماركيز في «الحب في زمن
الكوليرا» . استغرق الدهر دعماً وإيداً في العنق . وس أبن
لنا الزكابي . ومن أين لنا العشق . ومن أين لنا الأمان
الصعيرا حتى الأهل تعدد بالعاشق في هذا الوطن
جيتنا . وعشر جيف . وعشر أخرى بين الحامد أنقل
بعد كل ضعة في الله أو العرق أو الحية نقول ولا حول
ولا قوة إلا بالله . لكذا يرم النص الآخر قينا . ونناهي
بالص لله . يسير المرقم والأحزان . نصفنا الآن بجل
والحمل . الرب . البقية . الكرامة . المقم . الفراغ .
الجميل . الحليقة . الطويل . الخرج . الضمت . الحاق .
المكر . المستحيل . تكره . المتصولة . الحادوث .
الظلام . القلوس . السيطر . القمص . المجرة . المظن .
الزوت . الشيخوخة . الأطفال . الجيب . القاسية .

الأنفة غريبة عن مواجهة . حتملة . لتلقي في روايتها
عين القلمة . «مفكر بالشيخوخة» . فلماذا لا يولد
شيخوخة . ونصر في العمر من الشيخوخة إلى الصبح إلى
الشمس ثم نوت أطفالا . . لا يحدت نفس الشيخ
لدنيا . تولد شيخوخة نترج على الجازر والمعتلات ولك
صوت أكثر شيخوخة هذا هو القارق الوحيد . . فقط
الشعره يمكنهم أن يموتوا أطفالا صغارا . .

أنا تولد شيخوخة بلا حكمة . سوى المعجز . عد
المعاصي . نتمسك بالذمم والرصاص والسياف والدم .
الضعة الأولى لسمعتنا الذي لا يلبث أن يشيخ . ونحن
نقدم إلى العالم السود . المسود . وبكمشة المعجز التي
ترافقنا . تعرض الفولة . تقود المرصات نحو سريريا
المعتر بحسن مجاز أو تزيد . ولأنا منكم الحكمة

يعشر الرصاص على الأفق . بقلب الدقابل في حروب .
نلعب يا كركرة نتقدمها فيما بيننا . وبخي نحت تحت
الأسرة . وتعلم الفضة الأولى في هذا العالم . . وانقل
السمايين بعرض الشيخوخة المذكورة Progeny أيضاً .
شيخوخة الجسد أيضاً . يموت الطفل لدنيا ويظهر
الشرع ويوجد العلامات المميزة للشيخ في النشوء من
عمره وهي أضراف تصاب الشرايين والحلدة والذاكرة
وأشياء أخرى

السمة الرئيسية حصاره التغيبة السائدة في العالم .
حالياً هي التبذل الكبير المصارع في جميع الحالات .
والشطور والتبذل مصاصا للسلوك السكوي للإنسان
الذي صاعته برية الانتمعات المربة شحاً مد ادراكه

في البيت والمدرسة . وتتكون شخصية الإنسان خلال هذه
الجسدي والنفسي . ويتم هذا البناء بانهاء سن المراهقة
والنشوات الست الأولى في الحياة أهمية خاصة في هذا
التكوين حيث تتحدد أسس السلوك وخطواته . وقد
فرغت علينا تربية البيت والمدرسة والعمل فوالب جامدة
من الثقافة والسلوك . كان الإنسان الشاب من فيها شيئاً
باكراً وعابزاً عن التلازم مع التبدلات المستمرة في البيئة
والعلاقات

وتتسول الجازر والمتفصلات والأغبيات والجوع
والعطش والخطأ على حياتنا . نصنعها بدعة أو تزيد
ونضاد لا يربا شي . لا يزعجا . لا يلققا . لا نموت
سوى أكثر شيخوخة من السابق
الشعره وسدعم . بعض الشعره يعود عطفا .
ويصك بفضة المساة كسدة لامة عشبية . ويطلق
أولا . وثانياً . وينام . .

فقط الشعره من يزيهم الدوي القاطن في الذاكرة .
والرصاص النقيب . والجلبث التي لا تلقى مقار صعبية
بحسن «المتاق» . تنام فيها . تولد أحلامهم وغيلابهم .
كساة طررة بالهجوم والشبه . لذلك يموت الشعره
وهو أطفال . مجائين . . شياطين . يصعوب الفرم عن
الاركة ويمتروث القيم في روبا الطبع . يثرون ورد
الحر على سياه يضاء . ويشلون يزيهم الصغيرة في قلب
الرياح والذي لا يلبث أن يضل . ويمتروثون . ملا ماري

صعود أحيه
لحد الشعره كأنهم يموتون باكراً بلا نامة أو

صح
وسقاً فلذا المجد المرتبط بنهاية وشيكة . .

كل الحفلات تشير للحن . فأي الجهات نسلك ؟
كل الألام تبدو كيميعة لا تحطو . فأي الاجار ميا
سكبص . .

كل الاحلام شراع للياس
كل العيون حيا يربقها . فأي رهرة تذهب لذلك
الشاعر الحزين ؟

كل الاحاد دعوا . وهذا العالم يحاصر . فيه القوادير
والخاشاود والسلمة . .

فهل يرحل إلى الباس شاعرين قصائدنا
ونموت باكراً . باكراً جداً □

الربيم المقدس

أنيسة عبود

كتب من سورية

■ هذا الربيم . هذا العويل يتساقط من عيونكم صخرة
صخرة . من فتح بطن الأرض وأخرج المولى إلى العراء



لمنرى لقد شرب حبات سيداً، وفيها، ومرايا
بهزى، الحياة هذه الجشة، ولذا تموت ان اشرككم
بيدا حلوفاً يدعى (البراشدي).
والكني من الآن فصاعداً، ساكني بتيكنم كل
صباح وحين انق حيداً في اعالي ومعي الأصدقاء
الأصون ومعي الصداقة القصوى، لمعارف كيف
اراكم.

رسافرو استقلالات هناكما المشه
ولن تكون هذه الامارات انماي أكثر من جديان تقور
من حنة مينة
تقور من حنة هذا الكندي الذي يدعى صليح يلندي.
وعلى امتداد الساحل الموصل للقفز، لم تعكس
مراياي، والتنبؤ لمرحلة ممكن.
وعلى امتداد سواحل تبيد قلبي لن تعكس مرة الخلية
فخذاً لاجدادكن
أما طحايلكن الجرف فساحلها جميعاً على خليج
الأفلاق. حيث اصنع منها دعاءاً للرمز.

- ٣ -

في لبة صافية كهذه الليلة، صار يملأ الشك في ان
طحايلكن العارفة الجوفاء تحيل الجبر ومعاداً، ويبدأ أثناء
لضامعة.

يا لغضب الذكورة حينها الجلة البالية تقطر خرافاً
ومعشاً، ما أنسى هذه الأرض التي سمحت ساعة
العنة، بالمرور لاشاكن عليها ولو لبرهة.
هل تستحقون الرأية أم جهنم؟

كانت جهنم عقاباً وحيداً لبعض من هذا النوع، ترك

على حالته دون ان يستحق بحة «يف ياب»
- ٤ -

أياها المسلحون والسلمون يا لبياء العزلة الشرقية
والغربية والجسوية والشالية والحبيات والبعض. انتم
دون على الحج كيف أصل الحر ومراقى قلبي؟ اني
أصل الكندي كل لبة لأحلامكم.
أنسى ما أحشاء ان تجعلنا بذات الأيام في البلية
فداعاً

صديقي أحمد ويوس يرحل من موزين كالصيف إلى
بطن الحسوت، هذا الحلم القضي، هرباً من مذابة لا
تحمل وأما الأستاذ ذو الردء فصحله يلغ جمع
الحسرين وحيداً دون سديقة أو بيت قصيد، أو كلب
صيد، إلا صديقه الوفي عظمة.

- ٥ -

عندي في الحراير وإليكم ان أنسى، ولن أسوره
بالنساء، وحتى لو طرهم في كل عشاريات الأفعال
البلدية. يبي وبيتكم طليعة ساجيها، وسأفكن جميعاً
في رمال يامي التحركة

الراء رسمية وطنية على الكورنيز ترفضها حالات
سومع. والشقة التي أعديتها لهذا التيل، سيجعلكم
تسعون شوب. نهج، ورحمكم فرأى واحدمكن
وبدعكم، وأغنى استمرل الذكر عليكم وأتم عاشمكون
فعل أشية بكارتكن تنمو طحالب العادة، وتنبأ
الحدوات الكتاب للكنية، والمزينا، ورفيقايت البيروني

- ٦ -

ملئت ان يني. الأصداة ومع نرويا

أصاؤها وكان الحلم مراراً
ولولا شطر البحر

وفرت اني سأجعل طي الحوت آخر حانة أرتادها
وبعضها أمدكن ان أقطع التيد وأترك الريح تعصف
بداقري، والريح يلعب بالثاني، وأصحك ساعراً على
قمة الرد من معدلة أنش صحباك
وحينا أهر جسر اللدة العاتكة أراكم أنشاً مدعورة
نحاف حواسي

سأعطي لكل واحدة منكن سبعة من الانجيل لأني
طالع أساساً من أنجيل الحواس، فزورني لا تعصف به
أية ريح وقطبي أشه قامة اللدة
وحس أنص ديل العنصر قليل، سأزني اليكن
سراويلي مداحيه، وليكن ان م يعلب جيداً
أعود إلى ديك المصود الوحيد - ضوء حالي - والفول
له. كن حالي، يا أنت حالي

- ٧ -

هكذا تهرب الطفولة من أحضانكن ونحار ضروب
الكومة. وحين غيبت اختزنت ألداء الردء
يا فطرات العرق الغشوش - يا فطرات اليرسكي
للهربة يا فطرات الدن - أت أعل عيون أنقرل بها
طالما العيون هالات ضباب، وتضاميل مشروخة
القلب. وكما أن عاجز عن وصف ماساتك أيا الفتر

مدح

يا دماء السليح. يا دماء السليحون
يا أنث الحلال

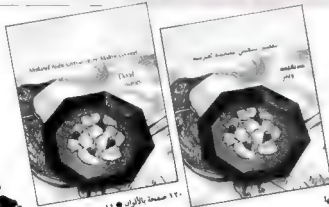
عادا سيعلون بعد ان رحل
بيتا. ليتنا خل □

صدر حديثاً:

في مطبخ الخليفة العصر الذهبي للمائدة العربية

٤٤ طريقة مصورة لاعداد المأكولات

ديفيد وينز



١٢٠ صفحة بالألوان • ١٤ جها استراليا



رياد الريس

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE

London SW1X 7JN

Tel: 01 245 1905

كتاب مجبوي غداوات لوجبات غذائية عربية بموهو تاريخها
الى القرن الثامن الميلادي في فترة ازدهار الحضارة العربية في
العصر العباسي. وقد انشئت لكتابها تتناسب من حيث
مذاقها وملائمة عناصرها لطبيعة هذا العصر

◊ الكتاب في طبعين عربية وانكليزية

الشاعر ممثلاً



محمد الأسعد

الدخول الى دلالة أو دلالات هذا الحدث الشعري حين يقرأ الشاعر قصيدته ، فيصنف الجمهور تارة أو ينصت تارة أخرى أو يتشغل الجمهور تارة أو ينسحب بأدب تارة أخرى .

لقد شاعت في أوساط المهرجان كلمة « الجلد » ... وهي كلمة أطلقها بعض الشعراء هازلاً أو جاداً على عملية القاء بعض القصائد . فكنت نحمد من يقول لك « لقد جلدنا اليوم » كناية عن سوء الشعر الذي سمعه . أو يقول لك لقد كانت قصائد جيدة أو تحمته كناية عن استحسان لما سمع من شعر . ولا ينصرف حينئذ الى المعنى الأول الذي كان غالباً ولكنه ينصرف الى النوع الثاني : الى الاستحسان الذي عبر عن نفسه بكلمات التصنيق الذي حظيت به قصائد معينة .

فما الذي يحدث حين يتلقى الجمهور قصيدة ما فيصنف طويلاً ؟ هل يرحب ذلك الى تقوية الإلقاء ؟ اننا نعرف كثيراً من القصائد التي ألقيت بأداء عال وحظيت بالتصنيق فعلاً . وهذه القصائد نفسها أو ما يماثلها قد ألقيت بطريقة سيئة فلم يجد صدى عضوياً على الأهل ؟

الجواب ليس سهلاً على الإطلاق ، والأجابات التالية كتبت كمحاولة أجابية من واقع تجربة الاستماع الى الشعر وتجربة القائه في مهرجان حاشد ضم عتوقاً من الشعراء تتراوح

■ ما الذي نمنحه حين نقول ان هذه القصيدة غنائية تصلح للألقاء ، وأخرى كتابية تصلح للقراءة ؟
ما الذي نمنحه بالنجاح الجماهيري للقصيدة ؟
ما الذي يعنيه الشعر حقاً ، سواء بالنسبة

١

للشاعر أو بالنسبة للجمهور ؟
وما هو الشعر أصلاً ؟ هل هو النمط الذي ألفناه في القصيدة التقليدية التي يخاطب فيها الشاعر جمهوراً ويتطرق منه تصليفاً ، أم هو هذا النمط الذي يكتبه الشاعر منفرداً وكأنه يتحدث الى نفسه في زاوية هادئة من بيته ؟

لماذا يصفق الجمهور عد مناطق معينة ، ولا يصفق عند أخرى ؟ وما الذي يستثيره الشاعر فيه ؟ هل يستثير استجابات عضوية يمتد لم أدراكات عقلية مجردة ؟ أم الاثنين معاً ؟
هذه الأسئلة والعديد مثلها كانت تتوالد في ذهني ونحن نشهد مهرجان الربيع السادس الذي ابتعد في بغداد عام ١٩٨٥

لنجيب مرة ونصف ، أو نجيب ونحطئ ، الصواب .
كان هذا أن تعرف أسرار هذا المسار الممتد من النثر الى الجمهور ، وفحوى الاشارات المتبادلة بين الاثنين . وبالتالى



القصيدة الحديثة شكل مختلف ورؤية مختلفة وهذا لا يعني أنها لا تنجح في مواجهة الجمهور

ولا تستثير حماسه



المستقلة، أو البيتين أو الثلاثة التي تسمح الدورة خلالها بأعطاء الشحنة القصصية مدها التأثيري بلا إيجاز عل أو تطول برهق . ولا يمكن أن ينتم علاق لدورة إلا بصرية من قافية أو حاسن إيقاعي بين الألفاظ . وهذا هو السبب لذي يميل وحدة البيت أو الثلاثة أبيات ضرورة كما هي ضرورة وحدة القافية . انها قضية تتعلق بطبيعة الاستشارة للجهاز الحركي الذي يرد بالتصديق أو الشك أو يضرب القدمين بل أن يكشف الدماغ وحده فعل ما سمع . ونحن ما نكتشف يكون ذلك تحت وطأة التأثير الطائفي لنسابة الالتقاء . وحتى الآن ما زلنا نسمع من يقول إن القصيدة التي قلنا لعبها ستكون مختلفة حين نقرأ على الورق .

وليس هنالك أحد يصفق للحروف الأبدية ، لأن قراءه المكتوب تنبع وقتاً للدماغ قبل أن تصادفه ردود فعل الحواس الحركية .

هل ما تصفه هنا هو القصيدة التقليدية ؟ بالضبط ... فكل هذه الأساليب في تكرار القصيدة تطرحها القصيدة الحديثة جانباً فهي لا تحدد أطوالاً معينة للجملة الشعرية ، ولا تهتم بما يدرك سريعاً في ذهن القارئ وما هو قريب من مداركه ، ولا تستولي عليها رغبة التصويت ، بالإضافة إلى اختلاصها لسدا الدورات المتسلسلة . انها شكل مختلف ، ورؤية مختلفة . ولكن هذا لا يعني قطعاً أن القصيدة الحديثة لا تنجح في طرحه . جمهور لا تستثير حماسه ، أو تصفيقه بل إن الكثير من القصائد الحديثة حظيت بنسبة أهل ما حظيت به القصيدة التقليدية بحفاوة وإعجاباً وتصفيقاً . ولكن السبب لا يرجع إلى بساطة الجملات في هذه القصيدة بل إلى جانبين ، الأول الاعتماد على تقطيع الالتقاء المسرحي ، والثاني المزج بين نغم الكتابة ونغم الحفلة .

ثمة جانب آخر من جوانب استجابة الجمهور ، فمن المعتد والشائع أن الجمهور ينجح لتأثير التقنيات التي سبق وصفها ، ولكن الحقيقة أنه ينجح أيضاً للجوانب والمعتقدات المسبقة التي يحملها عن الشاعر . وفي هذا الصدد يتأثر بطريقة تقديم الشاعر لنفسه وبالأقوال والشائعات التي تحيط بالشاعر كشخص ، وهذا كثيراً ما يلجأ عدد من الشعراء إلى تقديم أنفسهم تقديماً خاصاً ، فهم يهتمون كثيراً بطريقة دعوهم إلى المنبر : هل يدعون مع مجموعة من الشعراء أم وحدهم ؟ وهل يصرون في القاعة وقت القدوم أم يرضون بمساولة تامة مع الآخرين ؟ وهل يمارسون الاختلاط بالجمهور ، أم لا يشاهد الجمهور إلا على الشبر ؟ كل هذه الأشياء تؤثر على الجمهور . وقد أحسن عدد من الشعراء أدراك هذه التقنيات وبرعوا فيها . فهم لا يختلطون بالجمهور في حياتهم الخاصة ، ولا بالشراء ، بل بلفة ختارة بعيداً أيضاً عن أنظار الجمهور . ومن الأفضل أن يصرح هذا النوع من الاجتماعات العامة فلا يحضر كمتسرع أبداً ولا يجلس في ردة قفدق ، ولا يسير في شارع معروف . انه النوع الذي يساوي بين الحياة العامة والاختلاط . وبين الجلوس في الاستماع والمهارة الشخصية . وحتى تكامل هذه المهارة التي يحيط بها الشاعر

بين التقنيية والمهارة أو ما بينهما من تراوح ، وتراوح بين مورتايا والحليج وما بينهما من أقطار عربية .

في البداية كانت لدينا أفكار معينة عن طبيعة ما يسمى القصيدة الخطابية ، والقصيدة الهوسية أو التأملية . وكما يعتقد أن الخطابية صفة معنوية لاصقة بنوع من القصائد يستثير حماس الجمهور لتتصيق ... ثم يتلاشى كل أثر للقصيدة . وقد ثبت أن هذه الأفكار غير دقيقة في توصيف أحداث شعرية غريبة ، فحة فصائد تأملية حظيت بالحماسة ، وثمة قصائد خطابية حسب مفهومنا الأول لم نجد أدنى صافية .. فهاهنا من يد متعطرة والكس صحيح أيضاً .

لنبدأ إذن من التجربة . فخلال الاستماع إلى عدد من القصائد لاحظنا أن الجمهور يصفق بارتياح عند وصول الشعراء إلى تقطيعين متتارين : الأول التقطع الذي يثير فيها الشاعر حالة من المهارة والإذلال في نفس المستمع مستخدماً ضمير « نحن » . والحالة الثانية تلك التي يثير فيها الشاعر حالة من لعلو والارتفاع في نفس المستمع إلى درجة (الويرمانية) الحارقة . والملاحظ في كلا الحالتين أن مدة التصفيق تزداد حيثما ورد ضمير « نحن » . أما حين يرد ضمير « أنا » فعالة الحماسة لا تحدث إلا حين تكون الأنا المبرعها هي الأنا الويرمانية .

ولا يتحمس الجمهور حالة الانغذال والمهارة المردية إذا جاءت في سياق « أنا » فقط .

المهم في ذلك ، أن الحماسة والتصفيق يتصان أمام حالتين متتاريتين لا يمكن أن تحدثا في الوعي . بمعنى أنه لو كان الوعي هو الذي يتخلى هاتين الحالتين لما استمتعنا بحبيب وما سوياً . وما أننا نفترض أن الجمهور حالة وهي إذن فالسؤال هو أين تقع هاتان الحالتان ؟ وجوابه هو أنهما التفتان بين الكفن !

أي أن الرسالة لا تصل إلى ذهن القارئ بل تأخذ طريقها مباشرة إلى جهازه البصري ، إلى الشبكة العصبية . وحتى تأخذ الرسالة طريقها من المنبر إلى القارئ ونستقر في هذا الجهاز كجهاز حركي ، فلا بد أن تكون قد قصمت ما يحفز هذه حركية وهذا هو ما يحدث فعلاً . فالقصيدة الموجهة لتحريك أعصاب اليدين أو القدمين أو الحنجرة تتميز بصفات خاصة . إنها تستفيد من فن الالتقاء تماماً ، فهي تبنى من أجل قصيرة ، أو تطغى الشاعر جلة طولة متصداً تقصير المسافة الزمنية وعدم منح الدماغ فرصة تحليل المضمون المعنوي وإيجاز حركته بالمضمون الإيقاعي ، أو استباق الحركة المعنوية . وهكذا فإن ما يدرك سريعاً يكون هو المفضل ، أي ما هو قريب من الحس أولاً وما هو قريب من المدارك العامة ثانياً . وما هو صوتي ثالثاً .

ثم إن هذه القصيدة تبنى وفق اقتضائات الأثرية المعنوية : بدء الأثرية ثم الوصول إلى ذروة الجهد ، فالانصراف الذي يرافق تفريغ الجهد المعنوي . وهذا الفعل لا يجب أن يكون تسلسله طويلاً ، بل مختصراً إلى أدنى حد ممكن . كما يميل هذه القصيدة تعتمد على نغم تكون بني خاص هو نغم (الدورات) المتسلسلة . ومثالها نداء القصيدة التقليدية العربية ذات الأبيات



نفسه ، لا بد من جعل غيابه حاضراً . ولذا لا بد من اختراع السير الشخصية الأسطورية ، وترتيب شيء من الأقاويل الخارقة ، وتنسج هذه الأساطير مع وضعية الجمهور الذي يكتب بلغته أو اللغة التي يترجم إليها . وأسطورة العقالات والسجون والشر والتمرد هي أكثر الأساطير شيوعاً عليها بعد ذلك أسطورة المثقن البدوي يشق صورها العذرية وغير العذرية . وفي الأول يحيط نفسه بهالة الشهيد ، وفي الثانية يحيط بنفسه بهالة مجنون ليل العاصرية . ويزن الشاعر هذه الصور في شعره حتى يتحول هذا إلى همه الشعري الأول . إنه الشهيد الأول والأخير وهو العاشق المجنون منذ الأزل .

و يتأثر الجمهور برغبة الدفاع عن الذات أيضاً حين تلقى القصائد ، ونحنى بذلك أن الغالبية العظمى من الجمهور ترجع لديها بالتصنيف لا لسبب الاخشية اتهامها بأنها تجهل الشعر الذي يلقى على مسامعها ، أو لأنها لا تحسن التفوق في وقت تزعم فيه المعرفة والدوق بدليل تواضعها في القاعة .

وقد جرت ب شخصاً أن استمر هذا الخوف لدى جمهور إحدى جلسات الشعر . فقبل أن يقترب شاعر من المريدات بالتصنيف ، فتحركت الأكف لتصفق ، ولم يكن هناك بالطبع سبب للتصنيف . ذلك لأن التصنيف عادة يأتي حينما يعلن أسم الشاعر . أما وهو في طريقه إلى المنبر ، فلا اعتد أن هناك سبباً مقعولا دافعاً للجمهور إلى التصنيف أو الاستجابة ليدي .

كررت هذه التجربة مرة ثانية حين صعد شاعر آخر ، وجاءت النتيجة مثل الأولى . أما في المرة الثانية فقد جرت التصنيف لشاعر كندي الجنسية ألقى قصيدته بالإنجليزية/لغات الالتقاء . وصنف الجمهور وكانت المرة الأولى والأخيرة أثناء اللقاء القصيدة بالإنجليزية ، أما حين تليت الترجمة العربية فقد صنف الجمهور مراراً ، مما يدل على أنه في البداية لم يكن يعرف لماذا يصنف اللهم إلا لأنني دعوت إلى ذلك !

إن دفاع الجمهور من بعده الطريقة يميل من النهل استنائه للتصنيف من دون أن يعرف لماذا ؟ ذلك لأن استجابته في الحقيقة تكون هذا استجابة للاوعي الخوف من الاتهام بعدم المهتم . وقلة الذوق . وهي تهمة مسالطة على الجمهور بكثافة تجعله يساق إلى معها .. والتصنيف ... ولو للاثم .

ماذا كانت عصبية تلقي الشعر المخطوط على هذه الدرجة الكبيرة من التعقيد والتراكب ، وإذا كان نصيب ما هو غير شعري كبيراً في تقرير مصائر الشعر والشعراء .. هل يتبقى إذن تمة مسير للفعل بأن العملة الجيدة تظهر العملة الرديئة .. وإن الجيد جيد مهما كان الظرف والزم ؟ يبدو لنا أن هناك نوعين من الكتابة الشعرية . الأول يمكن تسميته بالكتابة الشعرية ، والثاني بالكتابة المخطوبة ويمكن أن يستمر الأول بعض تقنيات الثاني ، ولكن العكس لا يحدث . وفي المقابل هناك الجمهور المتخضر الذي يحسن الاصغاء ولا يقاطع الشعر بالتصنيف ، وهذالك الجمهور الذي يفضّل نشاط الجهاز الحركي . وجمهورنا هو من النوع الثاني باتتياز . إن صبره قليل ، وحاسته مبرعة على أساس التقنية الخطابية ، مثل تعدد الذرى في القصيدة الواحدة - الدوراة - والاستجابة « للنمن » المتخذة أو

« النمن » المتوقعة من دون شعر بالتناقص ، وخضوعه للأساطير المسبقة وشموهه بالحاجة إلى الجيات أنه يعرف وبهم ولو بالتصنيف للاتم .

ومثل هذا الجمهور المبرمج وقصيدته يؤثر تأثيراً بالغا على معظم الشعراء الحديثين إلى درجة الوقوف على أصابعهم حين يكتبون أو يشتمون .

لا علاقة لذلك بالطبع بتقنية الالتقاء ، فقلت في قائم بداته يستطيع أن يصيب للكتابة الشعرية ما ليس فيها ، أو يعرفها صيها بشكل كبير . ومن هنا فإن الربط بين الخطابة وتقنية الالتقاء لا مبرر له ، فالأول سمات بنوية في النص المخطوط ، والثانية سمات مصافة بالصوت وطريقة التعامل مع وحدات الزمن ، وروح المسافة الواصلة ما بين المنبر والجمهور .

— ٢ —

في إحدى الزوايا كان الحديث يدور عن ترجمة الشعر ، فاتفق الجميع على أن ترجمة الشعر حيلة له .. أي أن ينقل إلى لغة أخرى يفقهه أهم ما فيه . وأهم ما فيه بالنسبة لبعض الحاضرين كان رين الألفاظ أو الدلالات الخاصة جداً بلغة الشاعر القومية .

الشاعرة والمسلقة « سلمى الجبوي » أيدت هذه الفكرة وأضافت أن الكثير من الشعر الجيد في لغته إذا نقل إلى لغة أخرى ربما بدا مضحكاً .. وسخيفاً . وقصيدة ذكرت صفحة من محارب علم الجبال « هيس » .. قلت يبدو أن هناك شيئاً عصبياً لدى « هيس » . فهو يرفض هذه الفكرة تماماً . وأقول بأن الترجمة هي الامتحان الحقيقي للشعر ، فإذا نجح في الانتقال إلى لغة أخرى فمعنى ذلك أنه موجود في لغته الأصلية . وإذا فشل « فلا بد أن يكون السبب هو عدم وجود الشعر أصلاً في النص الأصلي .

يطلق (هيس) بالطبع من هو إن الحالة الشعرية هي حالة روحية لا تشمل لها بصريح الموسيقى أو اللفظ وإن كانت هذه الروح تتجسد أحياناً في أشكال مادية . بل إن هيس يصل إلى أن الموسيقى ليست شرطاً لازماً للشعر في ذات استقلال نسبي ، ونجد من تجسدت الروح في الموسيقى نفسها كنوع فني مختلف .

لم تلق « الجبوي » على هذا الحيز الذي أقيته ، و يبدو أن الوقت كان متأخراً لقيادة جدول مضاد ، فطلبت مني أن أرسل لها صورة من هذا المصدر الذي استندت إليه ، ولكن بعض الشباب كان يجد الوقت مبكراً كما يبدو فائري تنفيذ رأي هيس باللموس فأورد بيتاً شعرياً عربياً قديماً وقفه متحملاً أن يستطيع أحد ترجمته .. ويحافظ على روعته .

قلنا بالطبع إن هذا الأمر يتبع قدرات المترجم فهناك من يستطيع نقل الشعر في هذا البيت ، وهناك من لا يستطيع . إلا أن صاحبنا لم يقتنع وانتقل في الدفاع عن رأيه إلى الخط الأول فرسم أن البيت يتلوه حتى من الصورة الممكن نقلها ، فأناطه ذهنية مجردة ، وإيماءاته لا تتعلق بصورة ملموسة بل بألفاظ محددة تعتمد الجناس اللغوي والجرس الموسيقي ، وما إلى ذلك . أعدنا البيت بهموه ، قللت من الممكن أن أكشف لك صورة ما بل صوراً في هذا السق الشعري أن شئت .

أحيانا يصنف الجمهور خوف الاتهام بعدم الفهم وقلة الذوق





الجمهور يحتاج إلى ما يחדش وإلى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول



إلا أن مصير مثل هذا النوع الذي يفرغ القصيدة من الشعر ويحاول إحيائه في فعل الاستشارة فقط سيلتفت حوله يوماً ليجد أن الجمهور قد اختفى .

إن رسالة الشعر حالة موضوعية متضمنة في القصيدة ولا تعتمد على شيء خارجي عنها ، فكل ما هو خارج الشعر مصيره الروال : المسألة وديكور العرض والرجعية الشائعة . والسؤال إذن هو كيف يتمسك النص الشعري من الأفلات من موت عجم ؟ من البقاء بإمكاناته المركزة فيه وليس جناح قلق ومتغير هو النعنية العامة ؟

هذه المعصدة تواضعها حالياً القضاة المتلفعة بالناسية ، و يواضعها حقيقة كل شاعر جاد ، و يواضعها شعراء وجدت أنهم متفهمون في وظيفة العلاقات العامة إلى درجة اللبس .

نلاحظ تلاحق أن قصيدة الحرب لدى بعض الشعراء العراقيين تكتسب أبعاداً إنسانية متممة باستمرار بعكس بعض القضاة التي تشغل بالناطق المفايح المجازية لدى الجمهور أو استشارة حصيلة الراحة ثقافياً وسلبياً . وليس المقصود بذلك الاستهانة بهذه التجربة التي يربها الوطن كله وإنما المقصود هو البحث عن الأصح في هذه العلاقات المشككة والتفتيق في طرق يعرف التقني أنها ممكنات . وفي مثل هذا البحث تكمن قدرة التغير .

الاستشارة الجمهورية هنا في علاقة الجمهور بالقصيدة يمكن أن تندرج كالتالي باستعارة من المسرحي (بروك) . هل يود الجمهور أي تغير في شروطه ؟ هل يود أن يتغير شيء في نفسه ؟ في حياته وفي عجمه ؟ لم يكن يريد هذا هو ليس بحاجة إلى التغير . نحن حيث أنه امتحان قاس وبهر دقيق وأصوات كاشفة . وأخيراً المقاومة . وإن كان العكس صحيحاً فإن ما يحتاجه الجمهور من القصيدة ليس هو استشارة خزونه العربي ، وليس تفرغ توتره العصبي ، بل هو حاجة إلى ما يחדش وإلى أن يحسن هذا الأمر ولا يزول . هذا الحديث من المسرح حقاً . . . ولكن أين يختلف الأمر حين يقدم العرض الشعري ؟ وحين يتوقف الجمهور على القامة ؟

ألا نلاحظ أن عدداً كبيراً من القضاة يبدو أمست يرتاق على النفس انزلاقاً سريعاً ومع ذلك فلا يدفعنا إلى التصديق له إلا الشعر بالواجب أو التعاطف مع بعض الشعراء تعاطفاً يشبه تعاطفاً مع «الأخيرة» ؟ ألا نلاحظ أن بعض الشعراء يستمر كل ملكائتها العربية ، و يهدم ما تواضعوا عليه ، وما انطأنت إليه نفوسنا ؟ أنه إذن عتوى الرسالة . . ذلك المحتوى المستقل يشكّل من الأشكال عن أي ركائز في الخارج ، سواء كانت ثقافة الجمهور أو دوافع مسلط الأضواء من وراء الكواليس . أو عاوف عدم الاستيعاب .

التقليدون كما يعتقد يعطون أنفسهم للشعر بلا غايات أبعد منه ومن أصنافه تلك التي لا تبتعد عن أصناف الحياة نفسها ، وإن كان لا يمكن الوصول إليها إلا بهذا الشعر وحنه . ولكن من لو حصل وظيفة ، ولكن قيمته بالفيض تكمن في أن غيره أو ما يجاوره أو ما يساوقه لا يمكن أن يقوم بهيمته .

هل يشعر بعض الشعراء باتعدام التدرية مثلا ؟ أي بأنهم مجرد تكرار لتكرار ؟ هذا الشعر لا يأتي إلا في مرحلة متأخرة

حسناً ... أين هي ؟

ومن دون أي تردد قلّ إن هذه الألفاظ التي تعتمد أنها لا تصور شيئاً تأثيراً عليك . أنها تبت في ذهنك الصور ، وتحتسب سلسلة من الصور . صحيح أنها غير موجودة في البيت نفسه ، ولكنها موجودة في غيلتك المراجعة ، أو هي مركزة فيك ، وفي مجموعة واسعة من المتلقين .

انتهت هذه الجلسة السريعة في الزاوية ولكن هذه الفكرة . فكرة الصورة المتتارة في ذهن المتلقي أو القارئ لم تغرقني منذ تلك اللحظة . وبعد ما كانت معالجة للجائسين فقد كانت مقابلة في أيضاً . ذلك لأنها المرة الأولى التي أبجد فيها خطأ يربط بين القصيدة والجمهور . . هكذا يحض الصادة .

مثل هذا المفتاح قد يفسر عدداً من غواص هذه العلاقة وقد يفسر مصالير شعرية ما زال النقد لا يكتاد به سبباً مقبولا لاندثارها كقضايا تشغل الناس ، أو لا يكتاد به سبباً مقبولا لكونها لا تزال تشغل مساحة عريضة من ما نسميه الساحة الشعرية .

الصورة المتتارة بالألفاظ .. ما هي ؟

يمكن أن نقول بداية إن الشاعر يتعامل مع جمهور يمتلك مرجعية ، وهذه المرجعية لا تطلق فقط القضايا الكبرى الشائعة ، بل تطال أيضاً فكرة ما من القصيدة .. عن الشعر .. عن الشاعر .. عن وظيفة كل هذا . هذه المرجعية تمنح الجمهور مفاتيح القضاة التي تُقال أو تكتب للقراءة . وهذه المفاتيح العرض الشعري يتوقف بنسبة كبيرة قد لا تتصور ضيقاً على توافق هذه المفاتيح مع الألفاظ التي يصنعها الشاعر . هذا إذا صنع ألقاً ولم يترك أبوابه مغلقة .

بعض الشعراء يتعامل مع هذه المفاتيح بنجاح ، فيصنع الأبواب الملائمة والألفاظ الأكثر صلاحية . وهذه هي قمة العلاقة الإيجابية بالجمهور . ولكن هذه العلاقة سرعان ما يطرأ عليها تحول ، فهي علاقة نسبية ، يكتفي الشاعر عادة برهايه على أنها علاقة مطلقة ، فغالبا عن أن الجمهور ليس واقعاً حالياً فقط بل هو ممكن أيضاً .. فما الذي يحدث ؟

إن حالة الشجاعة أي التسامح تقع بين وصيتين : ادانة الجمهور المعتادة في أضرارها مثل زارقياني أو مواستة في الشعر الأكثر تقليدية ، ولكن مثل هذه الحالة لا تستجيب لحالة التغير الحاصف والمؤثرات التي تغلغل فعلها في الجمهور . يظل الشاعر هذا يتعاطف مرجعية ميتة و يستمر صوّاً يتوهم أنها حالمة . وفجأة تصدعه حقائق الموقف ، موقف القصور . . والتشاغل عنه وعن قصيدته .. وحضوره . . فليبدأ إلى تنص دور الشريفي ؟

الشاعر هنا شبيه بالساحر الذي أقلت الناس من سحره ومع ذلك فهو يواجه عزمه . وحتى يظل الجمهور مشدوداً على فتاده فلا بد من الاستعانة بتداعير إضافية لا علاقة لها بالشعر . قلنا إن للصورة الاستشارة أهمية بالغة في تقرير مصائر الشعراء ، وما هذه المفاتيح والأبواب إلا كناية عن قدرة الشاعر على استشارة حالات شعورية وصور مركزة في النعنية العامة و





طلب الجدة

لن
يكون
هدفاً جماعياً

في وسط

بتساوى في نظره

ما هو ميت

وما هو حي



بحاجة الى القصيدة والقصة واللوحة ، من حيث أن كل هذه
ممكنات قاسية في غيابها ، مناظر مقربة وأصوات كاشفة ،
وأنيقة المواجهة .

ولكن الجمهور من جانب آخر « قد يود أن يكون الفن كل
هذا صماً .. وفي هذه الحالة لن يكون بحاجة فقط للمسرح ..
للقصيدة - الرواية - الورقة - بل لكل شيء مغربه من
هذا . انه بحاجة ملحة للأثر الذي يندش والى أن يبقى هذا
الأثر لا يزول .. » .

انه العرض الخشن الذي يتجاوز الطقس أو يستوعبه ويعلو
عليه ، ولكن العروض التي تخدش تنافوت في قيمتها . ونشهد
في حياتنا الراهنة كيف أن شاعراً ما قادر على إقامة هستيريا من
الخدش يشركه فيها الجمهور بشكل ملحوظ ، بينما يستعصي
على شاعر آخر تحريك مثل هذه المستيريا رغم أن نفسه قد يتفوق
على نص الأول .. فما الذي يحدث حقاً ؟

ان القامة الحالية لا تفي عدم وجود الجمهور كما ان امتلاء
القاعة لا يعني وجود الجمهور ، وسيفر لنا المسرح الميت هذه
العبرة المتنافسة ظاهرياً . إنه يقوم على الحداد والمراوغة ، فهو
يؤدي ويقول بالضبط نصف النصف المعروف .. وبكلم الجمهور
النصف الثاني . وهكذا فإن نظم الترتبة الشائعة ، ووضعها أمام
الجمهور على لسان مثل أو شاعر يشرح الإطهتان في نفس هذا
الجمهور وتخلق لديه الثقة بأن لا شيء يمكن أن يتجاوزوه ، انه
جمهور معاصر ويحس له حياته ما دام يشاهدها تزدى أمامه .
هذه هي ندعة المسرح الرديء . انه يحقق النجاح لأنه سليف
بالضبط وليس لأي سبب آخر .

وكما يقول « بركو » ، فإن التفرفة الحاسمة بين ما هو حي
وما هو ميت قد تحدث في حالات عديدة ولكن وضوحها يتناهى
الشك والندوض في مجالات الأفكار والأساليب والانتاجات .
وكثيراً ما يحدث كما هو الشأن في الأوبرا أن يقدم عرض
كاجوسي مضخم ويهرق حول أمور تافهة . والشئ نفسه يحدث
في الشعر حيث يدير الشاعر باعتباره عملاً حوارات ضخمة
وهنا بين صارخة حول أمور تافهة .

اننا نسمخ الآن من الحس الرومانسي في طبعه العربية ،
والذي داخل الثقافة العربية منذ ما يقارب ثمانين عاماً ،
بشعر يلات ولهاياته ، ولكن هذا العصر الميت ما زال مستمر
حتى الآن ويعد عمه قولا عاماً يكاد يكون مرفحاً .

وما يعني؟ لعل هذا العصر النجاس السليف أبعد من مجرد
الذكاء القصص الذي يوجه مثله الى استظهاره . انه في التهيؤ
الشعبي وفي القيم الفنية المكتسبة وفي نوعية الحياة الاجتماعية ،
وفي وظيفية النقود . في أشياء عديدة يوجد فيها العصر الميت
هذا .

ولعل وعي الجدة ينضم أيضاً لما يريده الجمهور وما يطمح
إليه . فالجدة إمكانية وكان مواجهة وليست شيئاً عرضياً . ومن
هو ذلك الذي يود تغيير شروط حياته ؟ ان يتغير شيء في نفسه ؟
في حياته ؟ في مجتمعه ؟

ان مفهومنا للحياة تلعب دوراً خطيراً في تحديد نوعية طرطنا
الى الفن والى ما يستحق المواجهة ، والى الخادع .. والنزيع .

وحيث يأتي تكون الخطوة التالية للحد على الشعر والشعراء . أو
كما قال الشاعر « سامي مهدي » الشاعر هنا سينفع الى قتل
الشاعر ؟

— ٣ —

يروي المخرج المسرحي (يستربروك) في كتابه « الحيز
العراي » الحكاية التالية : « كما نضل في قاعات شبه خالية ،
لكسي كنت مقعماً تماماً بأن مسرحيتها جمهورها في مكان ما من
الديعة فأعلمنا أننا مقدم ثلاث حفلات مجانية .. فقتال الناس
من أجل الدخول . وكان أداء المسرحية رائعاً فقد قدم المطرون
أفضل ما لديهم .

وتقدمت مديرة المسرح الى الخشبة وسألت :

— هن هناك أحد لا يستطيع أن يدفع لمن تذكرة ؟

— رفع رجل يده .

— والباقي ؟ انتم لماذا انظروهم الحفلات المجانية ؟

— لأن الصحافة كتبت عن المسرحية بشكل سيء .

— وهن تنفون ما كتبه الصحف ؟

— لا لا

— ماذا إذن ؟

— ان المخاطرة كبيرة .. فقد خدعنا كثيراً ... بساج
أخرى ؟ » .

الخداع .. وعشية المخاطرة .. روا كاتا من الأمور التي لا
يحسب حسابها الفقاد دائماً ، كما هو الأمر بالنسبة لجملة من
الشكليات لا تشمل على المسرح أو الفن بعد داته بقدمه تشمل
بالمناخ العام الذي يؤدي فيه .

« بركو » كان واقعاً ما وجود جمهور ما في مكانها .. فلم
أن قاعات المسرح كانت خالية . ولعل هذا هو نفس ما تلجأ إليه
معص التجمعات الأدبية حين تعد الجمهور سقطة شاي أو وجبة
غداء .. لتفليل المواجهة : خاطرة حضور حاضرة أو الاستماع الى
تصانيد شعر .. ذلك أن الحاضر أو الشاعر هونوع من المثل
طريقة أو أخرى .

في الأزمنة القدية وهذا هو عصر العرض المرتبط بالقدس لا
يحتاج الجمهور الى أي إغراء من نوع التذاكر المجانية أو حفلات
الشاي لأن الخداع مستحيل .. ولخوف من المخاطرة غير واردة .
فالطبل الاقربتي مثلا ليس آلة موسيقية بل آلة لشفاة الروح .
والشاعر ليس قائلاً فقط لكنه انسان درب صوته وذهنه كي
يسبق الجمهور هابطاً في طريق يعرف الجمهور أنه طريقه هو . إن
الأصدا الباهتة لقصص الخلق ونشوة الحياة والتي يحاول شعراء
العصر استمادتها لا تتصل بالزمن المعاش إلا بطريق غير مباشر .
ونشك أن يكون جمهور الشعر الانكليزي قد تعبد في عراب
« الأرض الخراب » لايوت كما نشك أن تكون أناشيد
« خليل حاوي » الطسية قد حظيت باهتمام فلاحي الضيقة
لني ولد فيها وعاش متمزلاً صاحب الحياة اليومية .

ما الذي يحتاجه الجمهور إذن ؟ يقول بيتر بركو « حين
ترجع المشكلة الى المخرج نسأل : هل يود أي تغيير في شروطه ؟
هل يود أن يتغير شيء في نفسه ؟ في حياته .. في مجتمعه ؟ إذا لم
يكن يريد فهو ليس بحاجة للمسرح » . وتضيف : وهو ليس



تساؤلات

مهيا بكر
شاعرة من سورية



في الغيم نباحاً
يدعى فصل الشتاء حينها؟

الشمس ليست صديقة الخريف
فمن أين؟
تأتي الأوراق أداً
بكل هذه الصفرة؟

كم لفة يعرف
هذا المطر
الطيب جدا
حتى يكون صديقاً
هذا العدد المائل
من النشأت؟

ينذا تنكأثر البحار؟
بالأجار العذبة أم المالحه؟
والأسياك أيبا تفصل؟

ما اسم المدن المهجورة
على الخريطة؟
وبينذا تنغدى
الأسلاك الشائكة فيها

ما عائدة الله
لحديقة
يصلها المطر
متأخراً
متأخراً
دائماً؟ □

ولماذا
يملك قصب السكر
في وطني
كل هذه الحلاوة
ونشرب الشاي مراراً؟

ولماذا
تملك خليج
شقائنا لبنان
في وطني
كل هذه الحمرة
وتصاب بفقر الدم؟

ولماذا
يستخرج الاسفنج
من عظامنا
وبنام الوطن
على وسادة من حجر؟

ولماذا
تغادر الأعشاب
ضفاف الأنهار
الى شواطئ البحر؟
هل تخاف

على غشاء بكارتها
أم أن
الضفاف هي المكان
المفضل لها؟
إذا تحفر المطر

وهكذا فإن تطلب الجدة لن يكون هدفاً جامعياً في وسط يتساوى في نظره ما هو ميت .. وما هو حي .

سيحشل الشاعر دوراً . ومدى اقتناعنا بهذا الدور يصح لأشياء خريبة يصعب حصرها ، ولكن أبرزها فيها هذه التهيئة السبقية التي تشارك فيها الصحافة وشاشات التلفزيون أو الوسائل الاعلامية ، وهي تهيئة تجعل عاطرة الجمهور في حدودها الدنيا ، أو هي تجعل من الحداد أمراً مستبعداً .

وقد لا يكون لهذه الوسائل بعد ذاتها قيمة أو مصداقية ولكن الأثر الذي تخلقه هو دفع قانون الاستهواء الى الحركة والفعل بحيث تسري هذه الحركة تلقائياً وبغير مرجعية واضحة ، شأنها في ذلك شأن الثالثة .

ان الوسط الذي يحكمه الاستهواء هو الذي يهيء النجاح السخيف الذي أشرنا اليه فيصبح النجاح سبباً للاستهواء والاستهواء سبباً للنجاح .

والآن ما هو قانون الاستهواء هنا ؟

يشواهد الجمهور لمشاهدة عرض مسرحي أو شعري بفكرة مسبقة . ومن النادر أن تجد أحداً يتجه الى عرض خاطراً أو لاسيالياً بغدقة ما قد تنتظره . هذه الفكرة المسبقة ضرورية لكي تزدهم القاعة بالجمهور . وما أن يتكامل المدة ، ويجلس أناس غرباء في مكان واحد مهيأين لتقسط سيمثل أمامهم . سيكون هذه الغربة دورتي تدمير الحس النقدي ، فيتبادل الجمهور النظرات ، وكل واحد منهم لا يعرف ما يدور في ذهن الآخر . إنهم حذرون من إيداء أي تصرف أو رأي شخصي إلى أقصى الحدود . والقرار الشخصي ملق أن أن يبادر أحدهم إلى اختراق القسط القائم . وهو ما لا يحدث إلا نادراً .

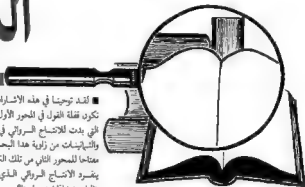
إذن في وسط هذا الجوع يبدأ اللشل عرضه بهيئته وبلا وصي الى فضائل هذه الغربة التي تتسرّب بين الأفراد والصفوف . إن الفكرة المسبقة التي يحملها الجمهور أكثر من جليلة ويعرف حبراء العلاقات العامة والاعلان أثرها الفعال ، فهي لا تجمع جمهوراً فقط ، ولكنها تجعل كل فرد مغزول يعتقد أنها فكرة موضوعية لدى الآخرين .

ان يهيء الفرد المغزول الى مكان من هذا النوع يعني بالنسبة اليه أمراً يتصلّق بالكرامة والأهمية ، فهو قد اختار في لحظة أن يطع نفسه في موضع من يستحق أن يحضر أمثال هذا العرض . ومن المنجل وربما مما يحبط بالكرامة أن تدير من هذا الفرع بادرة تنم عن عدم جدارته وأهليته للجمهور ، انه يصفق ويستحسن .. ويهز رأسه إعجاباً .. والأكثر من ذلك انه يتفاد نفسه بدل أن يسمح للآخرين بغرصة خداعه . انه يجدير عيكانه .. هذا هو ما يحاول تجنبه . الاستهواء إذن قطيعة مزمنة بين الانسان ونفسه ، تنكس قطيعة بين الذات والآخر على الصعيد الاجتماعي .

السا لسبباً ضحايًا الممثل فقط ، بل كل ما يهيء المسرح ، يبدأ من الاعلان فالأقاويل ، فالاشاعات ، وصولاً الى المكان الذي يقيم فيه الاحتفال . هذا السبب لا تلعب النصوص ولا قدرات الأداء دوراً كبيراً في استقطاب الجمهور ، فالاحتفال بطبيعته الاستهوائية قد يكون كافياً . وهذه الطبيعة ضمان صد الحداد والمحاورة □



الراهن والتاريخ



الحطاب مصداقته الفنية، مما ليس من عرض له في لعبة التواطع مع القارئ الراهن منها وضحت الدلالة، ولا في لوحات الحياة لشمية، ولا في البلاغة النورية. وهذه ليست غير بعض ما يتيسر من احتمالات سائلة علاقة الرواية بالراهن حين يبرز بالمعرات والكليات

على تحوّل كثر، أقلّ عصابية وأكثر هدوءاً جاءت مواجهة (رهرة الصنفل) بجانب آخر من جواب الراهن في لحظة أواخر السبعينات أو السبعين. لقد اختار اخلاصي سبلاً مغراً، ولكنه تنقل فيه يا قد يبدو للوهلة الأولى أدنى جلورية، لكن ذلك الوهم لا يثبت أن يتشعّر حين لا يكون ومع البلاغة اللغوية النورية حاكياً الفن والرواية، القارئ والكتّاب. ولعلّ تعينات هذه الرواية هي التي ولّوت لها هذا الذي ظنّت تنظر إليه (بلد واحد هو العالم)، وهو ما ظلّت تنظر له أيضاً رواية اخلاصي الأخرى (باب الحمر)

هذه الغلطات الروائية للراهن تستدعي التأمل في اطوار النزوع إلى الترحيلية والتزيينية في الرواية مع عمودية النزوع الديموقراطي واليس الشيخي أن يتعامل في الرواية مع الانقضاض الواسعة منها كانت طبعها. وفي الناح العربي الفلمع زادت وطأة ذلك على الروائي العربي، وعلى الرواية العربية لتسفر عن نوع من التفخيش، لمجمل البناء الروائي الرواحية

لقد قبلت أعمال أخرى على الراهن في هذا الجانب أو ذاك، صمن الصراع ضد إسرائيل إلى حياة الموظف الصغير، وفي هذا الأقال الذي ظل يلاسل السطح حياً أو يتلف حيناً أكثر إلى مدى أو آخر في الحق، بدأ للجمع الروائي في الغالب أقوى تميّناً، كما كان الطموح الذي أدنى ما تفصح به الأعمال الساعية لآخلاصي والرهيب ومن تلك الأعمال ذكر خطرات في الضباب لثلاثة الخاتى و(صخرة الجولان) لعلّ قلعه حراسان، وهكذا كتّابهم لخمسة كامل الخطيب. ومثل هذه الأعمال جاءت متباعدة عما يتيسر (بلد واحد هو العالم) و(باب الحمر) لا بما لا تخرج عن نفسها للهمة حيناً والتحدّي حيناً، بل في البقعة والموقف ما اختارت من الراهن وزاياه، وإن في الغمارة البنية

• • •

هل بات من الجلي الآن أن الانتاج الروائي في سورية خلال الراهن الذي مدّاهن أنها جاء على جهده واستأجر الذي أنسخ للرواية السورية في للشهد الروائي العربي والعالمي أيضاً، أنها جاء على نحو خاص في تلك النصوص التي اختارت عودة ما إلى الدواء، إلى تاريخ ما قبل الراهن؟ ما الدلالة التاريخية الكاسية خلف ذلك؟

قبل الأجابة على هذا السؤال علينا أن نترجمه بصدده ما رأينا من معنة الخطاب الروائي في سورية بالاعتماد على التاريخ قبل السبعينات، وبالتالي علينا أن نسأل عما يعنيه إقبال البدايات الجديدة على الراهن؟ هل يمكن في ذلك ظلع شرائع المجتمع الناضجة أو للتصلمة عبر موزعها من الكتاب، تلك الشرائع البورجوازية المدنية التي بدت مشدودة إلى راعها، إلى

■ لقد ترحبنا في هذه الأشارات الثلاث أن تكون قفلة القول في المعجور الأول من التزيينة التي بدت للانتاج الروائي في السبعينات والثمانينات من زاوية هذا البحث، وكذلك معنجا للمعجور الثاني من تلك التزيينة، حيث يتسرّد الانتاج الروائي الذي اشتغل على (الراهن) فإذا ترى ما هناك؟

لغة أولاً فانه من الروايات التي أقبلت على حرب تشرين ١٩٧٣، فماتت تحت وطأة ما يتيسر علاقة الرواية بالراهن حين لا يسيطر الكتاب على مادته ولا يتحكم بها ولا تتحرر أرويته الشمولية والعمق، تقع الرواية في مطب المناشئة والشاعرية اللغوية وهذا ما تال نسبة أو أخرى روايات عهد السلام المعجل (أراهر تشرين للهمة) ومات ميتة (الرهدة) وأحمد يوسف داود (دمشق الحبيبة)

ومعاً ثانياً فانه من الروايات كانت لها لغة ما إلى حد القوام في لغتها التي قلقت إليه أو عملية يتكلم أو ما توتّر عليه إلى يد فليس رزورر ومحمد إبراهيم العلي ومحمد السلام المعجل. وقد جاء ما قدمه رزورر والمعجل هنا مثل الذي رأيناه لها من قبل حين عهد مرسة الهدية الجديدة على يقين، على الرؤية التقدمية غطاءه التي وظلّ محبس الانتاج بها والاشفاق، على المعجول المعجل الذي كاد (المعجولون) ما جرى أن رأينا في الرؤية

وفي استاذية الامة في الفن الروائي ومعة ثلثا قفلة أخرى إلى قاع السلم الطغي جاءت عن يد عادل ابو نسي (ورقة الصباح)، مصورة بعدة نية متواضعة لذلك البريغندي المرت الحارجرى الرف إلى اللعينة. وعلى نحو أول نجاحا جاءت (القبو) و(الصخرة) و(الصنفل) لعبد التي حجازي الشديد العتلة يتقاع السلم في الرفيف نفسه، مثله مثل إبراهيم الخليل في روايته: (الضياح) و(حارة اليد)، وقد تجلّت لدى هذين الكاتبتين تلك الكهنة المحبة التي راحت تتصاعد في الانتاج الروائي صمن سمي هذا الانتاج لرسم ملامحه الشخصية وهويته القومية والطبقية، وبالتفوق مع السمي أيضاً لتصلب وتحديث القوام الفني، وهو الذي كان لصنيع حجازي والخليل فيه نصيب طيب.

ومعة رابعة لفتت أهم إلى ما يزعجه من الراهن من تنقصات وضغوطات وتصعرات وتقسيمات، في شتى المستويات. ومن أبرز هذه الملاحظات ما حاول أن يقدمه هاني الرهيب سواء في الحركات الأخيرة من (الرهبة) لم في روايته الأخيرة (بلد واحد هو العالم)، وكذلك ما قدمه وليد اخلاصي في (رهرة الصنفل) أو (بيت الخالد) أو (باب الحمر).

إذا كانت طبيعة (الرهبة) وموقع الراهن في جملة سبيلها، قد حفظ حركته الروائية ديناميكيةها واستغنتها، فإن الأمر جاء عكس ذلك في (بلد واحد هو العالم)، على الرغم من الاطروحات المتطورة، والمتغيرة الفنية الحديثة للراهن في هذه الرؤية. كذلك أن مجي المجتمع الروائي في تلك الحقبة الاستعمارية بقدر ما توهم أنها مستعينة، قد هيكل الشخصيات وأقنعت

تشرت -الناقد- في عهدها الخاصي القسم الأول من هذه الدراسة. وهنا القسم الثاني والأخير

في الخطاب الروائي على ضوء التجربة السورية خلال قرن

نبيل سليمان

وتام، ومنها ما يعبر عن سائر التحرك الطبقي التحاتي العريض للتحليل، ولعل لتجلب شهادة الخطاب الروائي على الراهن هو من ذلك التحليل في التحرك الطبقي.

على أية حال، لا تبث العزاء النجاحات التي تحققت أبدا كانت بل إن هذه النجاحات تلح على ما ينظر من الخطاب الروائي في الراهن، وكذلك في الهبات الأخرى عبر العود إلى هذه اللحظة أو تلك من لحظات الماضي القريب أو البعيد، مما لا يزال يخاطب الراهن. كما إن النجاحات التي حققها كتاب آخرون اختاروا فضاه لأعالمهم خارج سورية لا يعري عما ينظر من قوالب الروائي في الراهن أو في سواه.

ولعل هذا الذي لا يقلل العزاء، هذا الذي يجري الإلحاح عليه، هو الذي يحدد أبرز الأسئلة الجديدة لأفاق الرواية في سورية، دون أن يعيب الروائي بالرائع، لا ينقل عن أن الكتابة - كما عبرت بيوت العبد - ليست سطحا يأتي إليه الطيفي والخيالي، كل المشيبي والبيبي، كل هذا الراعي. ليست الكتابة مجرد نقل تلقى بركب العيش^(١).

مسألة شهادة واحد من الكتب الرواية العربية، ولعله ليس من الملتفة إلى نصيب وأعماله، هو عبد الرحمن منيف، الذي احتل تلك المكانة ببطولة من عصره في الطبع، بمرور السنين، ورواياته هي محاولة تسجيل أحداث ماضية من حجاب، ومحاولة استشراف آفاق جديدة من جانب آخر. وبالتالي يمكن أن يكون أحد أحداث سجلت وأحداث ما زالت بحاجة للتسجيل، وهناك بعض الروايات التي حاولت أن تسجل أحداثا معينة أو بعضها بقطر، ولكنها لم تكن موفقة، ولم تعطينا للتأنيج الرجوة، مثل الروايات التي حاولت أن تسجل أحداث حرب تشرين من حرب لبنان الأخيرة. لتترك العمل بفضح على نار عاتلة، ونظمي العروة الكافية لمعرفة كل أبعادها وكل النتائج التي ترتب على وقوع الحدث حتى نستطيع أن نتي عليه رواية جديدة^(٢).

لعل هنا واضح ومحدد نحو ترك ضمة زمنية ما بين الكتاب وما يتصل بإداته الروائية من مجربات الواقع، من مجربات الراهن. ويوحى الكلام بأن تكون القسمة كافية ليندو الراهن ماضيا وإن لم يمر التصريح بذلك ومما يكن، فإن الميل هذا قديم وأساس لكل كتاب وفاد كثيرين، تستحضر من ألسنة الأكثر صراحة وتعقيدا ما ذهب إليه يوفغران حتر رأى أن مادة الكتاب التعامل مع الراهن هي بدون مصر. وهذه اللغة تتخلل نذخ الكتاب (بد الكتاب) لصنع مصيرا. أما الكتاب للتعامل مع مادة ماضية، مع مادة صلت من الماضي، فلهذه قبله قبل مصري. ذلك أن الماضي يكشف عن خطوط واضحة، أما الراهن فغامض.

هل يحق لنا هنا قراءة إشارات الكتاب للسلاسة عبر عرويه في الغمارة في استنصار المصير؟ أو في الركون إلى الخطوط التي يرسمها ماض ما بكل ما يكل ما في ذلك من تغليب للمزج في الروائي

من الحق أن الشغل في الراهن هو يعنى ما شغل في الماضي، انه

مشروع جديد ما، يتوه تحت جذب الآخر الغربي، مثلا يتوه تحت ضغط الأوروث

وفي اللحظة التالية للخطاب الروائي في سورية ماذا تعني عودة الأناطوط إلى التاريخ البعيد من جهة، وإقبال الجاري على العرب، وخاطبت لراحتة من خلف ذلك الساتر؟

عند كانت قد انقضت على البدايات الجنبية قبل هذه اللحظة، غدا معها العظم والتشمل تلك الشرائع البروجوزية خاصة أوضع، بعد أن دالت دولة المشايخ، وتعمدت بالقم والمثاقفة الصلة مع الآخر الغربي. مكملا انسرب ذلك التطلع والتشمل الذي تطور إلى الانقراض، عبر جبرين: الأول كوى يقفه لى ما بدا له من علامات مصيبة في تربيته، وقد فعل الأناطوط ذلك مسلحا بما ولوت له من عدة منة الطود التي تفصله عن البدايات الجنبية

ما التجري الثاني قد كوى يقفه إلى الآخر العربي على النحو الذي فعله الجابري

وفي الطود التالية إن يتعمق أو يتطور المجري الأول، فبما تكون للمجري الثاني تحولات جديدة. لقد طلعت الحسنيات برغم شعبي حار، قومي وتشمي، ترويه شرائع البروجوزية الضيقة ذات الأصل الرئبي في الغالب. وقدرو ما جاء الخطاب الروائي لذلك الرئبي حالة على الآخر الغربي، بقدر ما جاء أحالة على تاريخه القريب في البعيد للسورية من القرن العشرين، وكذلك إحالة على راحته. وفي هذا كراه ولا يصيب عود الرواية كما راحته ترسم الاختيارات الرجوية والمركسية والذوقية، ضمن تلوينات المشروع البروجوزي الصغير وسلاطة، دون أن يحظى تماما صورت البروجوزية العليا

ما الذي طرأ بعد ذلك؟ ماذا يعني لتجلب الخطاب الروائي أمام الراهن طابع تجويده أمام ماضيه الغربي؟ هل الأمر فقط فيما ينسب الأقال على الراهن من مطبات؟ لذا لم يتفر للخطاب الروائي ما يتطوى عليه أيضا الأقال على الراهن من تحولات؟ هل الأمر في إزثار الكتاب للسلاسة؟ أم أن العلة هي في تلك الأزمة الاجتماعية الحادة الناشئة منذ بداية هذه النهضة الروائية، خاصة أن تلك الأزمة تعد ردم الحرجة الطبقة وسدعة وسرعة ليس البطل البروجوزي الصغير في هذه المرحلة هو ذلك الذي ألقا في الحسنيات والسيئات، لقد بات ذلك الحاضر الغائب في استدياحه وعطيه وسائر تحولاته الجديدة في رأس وأسفل السلم الطبقي. وهذا البطل يرسم بملك حركة طبقة حادة في المجتمع كله. ولسوف نرى بعض تيميرات الروائية في حطوة تالية من هذا الكتاب، من قطر عربي آخر، بهذا الكلام بجملة لا يخص سورية وحدها.

وإن الآن دعاه، يبدو هوش الخطاب الروائي يصبه التآزره تميزا عن عابس الشائيس، عبر تنصيص الخطى المتشرة وغير المتشرة التي كانت لتتحرك الطبقي التحاتي العريض الذي تتناغم الضغوط، أبيا أحولة الخطاب الروائي إعادة كتابة التاريخ من وجهات نظر متباينة، منها ما يعبر عن البروجوزية العليا، وهو أن كان حدود الحجم، لكنه متمسك وتوي

١- يعني كتاب هذه السطور انه وحده قد كانت له مساهمة معبرة في خلق المصنوعات، وذلك في روايتي (جبروتها) و(السلة) الأولى صدرت عن دار الثقافة الجديدة بالمشهد عام ١٩٧٧ وتأتي عن دار الحقائق في بيروت عام ١٩٨٠
٢- الروائي يوفغران والشكر، مذكور سابقا، ص ٤٩
٣- من لقاء مع الكتاب في مجلة البعث، العدد ٢٠٤ - ١٩٧٩، دمشق



عب الروائي في هذا العالم يتضاعف كمؤرخ للماضي بل الراهن أيضا

شغل في للحتم. وهو في الرواية قد يتطلب تدخلا أكبر وأخطر من الكاتب ليؤسس مصدرا ما. لكن المكس ليس صحيحاً دائماً في عمل روائي يهمل من ماضى ما، لا لخطر أن الماضي أو الراهن في العمل الروائي كجمموعة تاريخية يقتضي على طبيعة هذه العملية التشكيلية والاحتجاجية. مدخل هذا النظر يجرم الكاتب من التدخل في صنع النص. كما أن النظر إلى الماضي أو الراهن كجمموعة مبنية تستلزم عصا الكاتب لتحييه هو محاولة بغيضة. وقد عبر عن هذا النظر فريديش نيتشه في شرح آخر، حين أعلن أنه إذا ما تعامل مع بيئة معاصرة له، حيث لا تزال الأشياء في تغير مستمر، فإنه لا يصل إلى نتيجة. يقول، «وفي تصوير المفرد المعاصرة أشعر بالتضيق لغياب المنظور، أنه راحة تشر لأنا لا نستطيع إغلاق القنية وضاع إلى ذلك أن عصرنا القلق جدا يجبل بسرعة كل ما هو حاضر إلى تاريخ. لذلك إذا كانت بيئة اليوم تستجيب في أي حال تاريخية في عصور حرس سنوات، فلماذا إذن لا أختار بطلين ينعكس في الماضي بالبعد الذي أشاء، إذا أردت أن أعبر عن موضوع أمل أو يقى حيا في غضون خمس سنوات؟»

من أكثر من نصف قرن، حين جرت في الاتحاد السوفياتي عام 1934 مناقشات حول الرواية التاريخية، برز اتجاه يدعو إلى فصل الراهن عن الماضي في العمل الروائي. فكان الدرس الشين الذي قدمته الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، لم يكن، على الرغم من أنه كان لا يزال طارحاً.

قد يقال أن الرواية الروسية تأخرت عن مثيلاتها في الأدب الأوروبي لكثرت سرعان ما انحلت مكانة رفيعة، فليدأ «أن يكن من بين أبرز ما ألهها لذلك انتميش الروائيين الروس في لغة الراهن الذي كانوا يكافحون لتفريقه قليلاً عن هذا المصطلح الطويل».

وهكذا الروائيون العظيمون الذين أصبحوا في رواياتهم أجمل المشاكل الجغرافية للواقع في تغير، بطورهم، وكانوا مشاكلي الروائيين الذين طرب الواقعة، بدو جعلت من الرواية الروسية مرآة ناصعة لأهم مراحل الحياة الاجتماعية والتضامن التاريخي، مستقطعة ومشحونة، بصموده وهبوطه ومن هذا الارتباط والاتصال مشاكل الواقع وحياة الشعب استمدت الرواية الروسية قوتها ومصدرها القوي (...). ومن جهة أخرى كان ارتباط الرواية الروسية بالحياة الاجتماعية وبالحرية الشخصية السبب كذلك وراء ظهور البطل المفكر والشخصية التقدمية والاجتماعية، ذلك النمط المميز للتراث التاريخي المختلفة (...). اهتم الروائيون الروس اهتماماً كبيراً كذلك بتصوير الشعب، فرغم أن الروائيين الروس كانوا في أغلبهم يتسمون بالاشتراكية والتربية والثقافة إلى الطبقات النبيلة الاشتراكية الاضطرارية، إلا أن ادبياتهم الدالية جعلتهم يتجهون بكل الحب والاعاطفة والاهتمام إلى الشعب، فصوروا حياته والتغيرات السنية والاجتماعية التي كانت تعرا على مجرده وعكسوا آلامه وأحلامه. وكان العالم الداخل لسلطان الشعب في مركز اهتمام الروائيين الذين انغمسوا في تحليله وشرحه خبيل، لقد كان الشعب هو المطلق وهو منبع الفريسي وهو القوة الرائدة في الحياة بالنسبة إلى الروائيين الروس، كما كان أيضاً الجدار الذي يقفون عليه ثيمة الشخصيات الأخرى التي تنتمي إلى الطبقات العليا، فقد كان قرب أو بعد هذه الشخصيات من الشعب دليلاً تقاس به قوة وإيجابية أو ضعف وقسوة وسلبية الشخصيات. فقد حدد موضوع «الشعب» شاعرية الرواية الروسية والكثير من شخصياتها ووسائلها الفنية. والرواية الروسية حقيقة - وكما أكد الناقد اوبديوكوف - كانت تبنى على أساس «الفكرة الشعبية» وحلقت هذه الفكرة لهذه الفكرة تطور الأشكال الروائية.

اتنا نعي جيداً أن تولدوتشي قد كتبت عن ماضى ما «الحرب والسلام»، لكننا نعي أيضاً أنه قد قدم عن راحته وأنا كارتنا. أما دوستوفسكي فقد

كانت بصمة الراهن قوية في رواياته. وبالطبع، فليس أي إقبال على الراهن أو اشتغال فيه، مقروبا انتميشيكيا بنجاح ما. بل إن في هذا السيل من المطبات أمام الرواية ما فيه. والعلو في التمثل عليها هو المملكة الإبداعية، أجل، لكن لا بد لهذه المملكة من أن تغرق بتغلف أعين في الواقع الذي يعايشه الروائي. وهذا التغلف كلما اتزمن هو الآخر بروية شمولية كان التصيب من السجاع اوفر لا للملكة الإبداعية وحدها نعتي ولا يعني رحمة التعامل في الواقع وفي الراهن، أو الروية الشمولية. معها كان التمسك بالتي والتمسك، ومهما بات الروية متباسكة وكانت تجردياتها محكمة، فليس في ذلك غنى ولا بديل من ملموسة الحاضر في يقول لوكاتش، لا بديل ولا غنى عما يكون الشيء ذاته. إن موضوعية وأحكام الروية رهن بمدى المشاركة الموضوعية في اتجاهات التطور الرئيسية للمجتمع. وصولاً أكانت الروية عن هذه اللحظة أو تلك من لحظات التاريخ، فالقول هو كل ما يصلها بالسابق الكلي للحياة الاجتماعية.

وهذه المسألة، يتزع بعضهم - من تسمية أخرى - وكما أشار لا فريديسكي، إلى اصطلاحات تقسيم الكتاب على أساس ما بين مكين على الراهن، وأخرين متصرفين إلى إبداء القيم الجديدة لبيد الراهن، بين عال أدب وأرستقراطية أدب (عبارة)، ولكن كما أنه لا فارق بين من يقل عن الراهن، وبين من يقل على الماضي، من حيث الأساس، لذلك لا فارق بين من يقل على الراهن وبين من يشكك ذلك الآتي وسبب. الأفاق ضرورية للجميع، والناظر هو في مستوى وتوعية التعامل مع التاريخ، مع هذه اللحظة أو تلك معه، مع الماضي أو الراهن أو المستقبل. يقول فريديسكي: «أن من يستطيع أن يخدم يوعي عصره يستطيع أن يخدم كل العصور، وذلك إذا ما فتح بقوة إبداعية مناسبة».

لقد رسم بايتشي واحد من أبرز السهات التي تميز الروية من سواها من الأنواع الأدبية في تلك اللحظة الجديدة لبيد الشخصية الأدبية، النطقه الإنشائية - من جد القوي بالواقع المعاصر في عدم تكامله، بالراهن، حيث دلت على الكاتب إبداء الحياة اليومية لتكامل الأهمية الأولى، أي بات على الكاتب الدعوة إلى علاقة وثيقة مع ذلك الواقع غير المتكامل، الأمر الذي يتطلب من الكاتب أيضاً أن يكون بمعنى ما منتظراً، أن علامة الانتقال من عالم للنلاح إلى العالم الروائي قد جاءت لدى بايتشي في تصوير الكاتب للحدث من وجهة نظره ومن وجهة نظر معاصره، هل أساس من التجربة الشخصية ومن الخيال، ومن هنا جاءت الرواية تاريخاً جديداً للبشر، ومحاجة البشر المهيمن. وهذا المنى غدت الرواية لمحة الحياة اليومية للبشر. ولعلنا نذكر في هذا السياق عجب هاني من البشر الذي يتطرون من الشاعر أنه يكتب بعد تاريخهم، ما في المورخ.



ليس هذا الذي تقدم في الرواية والكاتب والراهن أوهي اتصالاً بذلك الرواية التي اختارت لغة ما فيها معنى ليس ما تقدم أوهي اتصالاً بالكاتب الذي يكتب هذه (الرواية التاريخية) أو تلك (الرواية التاريخية) في سائر التمييزات التي قدمنا لها.

والرواية التاريخية التي اختارت لغة ما فيها معنى هيضت منذ نشوئها في مطلع القرن الماضي على معلومات عديدة، لعل في راسها ما يحاطب الإنتاج الروائي السوري وآفاقه، هذا الذي يلوه ما لو كاتش.

- تجسد قومية الشخصية «رواية» من خلال شخصية المرحلة التاريخية لمعية

- تجسد الفواضع الاجتماعية والاسباب التي جعلت البشر يعيشون كالحديدات الكبرى على هذا السبيل بالذات. أن السؤال هنا قد كان لا يزال ما تأثير التغيرات التاريخية المهمة في الحياة اليومية للناس، سواء اكادوا يعرفون أم لا؟

- وبالتالي، فليس من المهم إعادة سرد تلك الأحداث. فذلك له مكان آخر خارج الرواية. وبالتالي أيضا تبدو أهمية الأحداث الصغيرة التي تبدو للوحة الأولى عابرة وزائفة.

- ليس من المهم إذن تقديم لوحة تاريخية كاملة.

- وهذا يحدد دور التزيين والرائفانية في درجة مساهمتها على اغناء فردية الشخصية الروائية، وكشف المحطات الحاسمة في التطور التاريخي، ويجعلها أوسع، هذا الدور يتحدد بما يقدم من أسس مادية للخطوة الفكرية والتاريخية للمعنى، وحسب.

- والتعويل في الرواية التاريخية على كون المادة الروائية ناجزة وطيبة، هو لغ للكتاب. ذلك أن الصراع بين المادة والكتاب مهما كان هو أحد العوامل الحاسمة في فطر أو هزال قوام الرواية. وبغض ما تسود هنا عتبات الكتاب على معتضبات الصديق التاريخي، على متطوق المادة الخام، تغدو الرواية قلل فني وقاسكا، وأصنف الناعا.

- في رأس ذلك كله وغيره أيضا تنضح الدلالات الفنية والاساسية القديمة خلف تسمية أبطال الرواية الروائية بطريق تصنف الطريق الذين يمثلون الحياة الشعبية ويمسكون التصفصات التاريخية والتطور التاريخي. قبل القرن التاسع عشر، كانت البدايات الحسية للرواية التاريخية تنهض على موضوع تاريخي ما، وترتفع بالشكوك والأرباب، صيا تأتي سيكولوجية وروائية للتصفصات الروائية على حد سيكولوجية وسلوكية ومن الكتاب. لكن تلك المرحلة انقضت، وبها ياتي عمر الرواية في سورية فان عليها ان تشمل هذا الدرس، عليها ان تفي بدرس الرواية التاريخية في العالم. وبخاصة الدرس البورجوازي، حيث بات التاريخ نوعا من العرضي لتعريف الصمم على حد يعبر سيكولوجيا. وكذلك الدرس السويدي، كما ذكره سيكولوجيا أيضا، وجبت العناية صلبة على ادراك الشخصية بطور الحركة التاريخية، لنشوء الأفكار والاتجاهات التحريرية في الوعي البشري، بعدما من استبداد الشخصيات المهيمنة وتسيب الفكر كرمي للسل العدم.

ولم يدرك ان مصاعفة اهتمام الرواية في سورية منذ مطلع السبعينات هذه المرحلة أو تلك مما مضى من هذا القرن، شأنه شأن مصاعفة الاهتمام بالتاريخ لدى الروائي علة، انها تجعل دلالة قوية على مصاعفة الاهتمام بروي الأهم، وليس دلالة على المغرب من الأهم أو مداولته أو التفتت موهه بالطبع لهذه الدلالة لا تنجسد دوماً، بالقوة نفسها ولا بتطبع الانتاج الروائي في سورية كله. وهذا قبل سواء يجعلنا نشدد على هذه للدلالة التاريخي هو تاريخ الأهم والمستقبل اللذين ابتدأ من هناك أيضا، من هذا المنى تكون الرواية التاريخية وتصور ما قبل الأهم حزمة الاتصال بالأهم نفسه. وفي هذه الحزمة تجعل أبرز علاقات تقديمها، وبالطبع، فهذه الحزمة ليست في تقديم (للمقابل) التجريدي والتفكرولوجي. بل في تقديم التاريخ للمسور للبشر، التاريخ للتمسك. ذلك ان العلاقة للمفاهيمية المبرجة والعلمية بين لغتي الماضي والأهم تنسج الحركة التاريخية الروائية، وتجعل الرواية التاريخية صورة (من فرق)، من أعين، للحياة الشعبية، يبدو ليس بها اقزاما، تتقدمهم لصدادات وتلعب فيهم القادار. وبمثل هذا التجرد للأهم الروائي، مثال هذه المهيمنة لا، يقتصر الصمم للتاريخي، يتحكم القنولات، يزيغ لأوصوغة في الفن، بطبيع باسوسيولوجية أو الفلسفة على الفن. هكذا يبدو الروائي قادم قديم يعي علة قلبا من هناك، من الخارج، من فوق، لا يقدم أو يؤثر في شيء ان يسبق القسمية على الشعب، على الحياة القسمية، لأن هذه الحياة تكون قد انضغمت اصرارها في عمل من هذا القليل مع الرعي، وصارت هناك قائمه مداه، ربما مبهمة وعلوية ولا رب لدينا انه كلما زفر الأهم بقدر أكبر من المحرمت والقمع، كلما دفع

بالروائي في هذا السبيل حيث لا ينفعه حسي التبة ولا انتقاد الموهبة أو الحيرة والمهارة الفنية.

وعلى العكس من ذلك، يكون خلق الروائي لشخصيات ومصاصات تجسد ملموسية الحياة الاجتماعية لمرحلة ما، هو مدخله الى تقديم التاريخ (من تحت) فالتاريخ ليس غرابة كتب. انه قبل ذلك وبعدة أعمال البشر، حياتهم المشددة. انه هذا الذي صممه ونصمه وصيغونه، بالوعي ويدونه مما وليس بصادقها. انه كما عبر اربولد كيتل سيروعة التعمير في العيش.

•••

لا يراوبنا الشك في ان ما تقدم، في هذه المحظرة الأخيرة من البحث خاصة، وفيها تقدمها أيضا، كان وسيكون موضع خلاف. ولكن البحث من المتطابق لم يعد غير حاسس ضعيف لدى قلة ترداة قلة. بل ان ذلك الخلاف هو الذي يعترض ان يحسب ويعتق الحلو.

وإذا كنا قد قرأنا الشاهد الروائي في سورية على ضوء من ذلك، وإذا كنا نتطرق إلى ألقائها على علة، فإننا نثير ان نعمت الحديث بالعودة الى ما كان قد ساهم هارلجوتون منذ ستين، حين ومن مستقبل الرواية لا يكون من شأنها في العالم الثالث، حيث بدأت تتزاح وتترنح من موطئها الغربي، الى هذا العالم الجديد.

الم تتدلى الرواية الأميركية اللاتينية بغية على ذلك مثلاً دلت أعمال عديدة في الجانب آسيا وإفريقيا إلى تتدلى الرواية العربية على ذلك في العقد الأخير خاصة في عهد، روني في عهد العاد الذي يمور ويهض ويتشر وتختلف، يتضاعف، كمنحرج لا للياضي، بل للراهن أيضا وكلما بدت الديمقراطية والتغيير صراعا، كلما تضاعف ذلك العبء بالتحديد على الروائي.

والانفصاف عن الأهم كالمحظرة نرى لهم الرواية من يتابع زائخرة وسوانا في السوانا، ويظهر أثره في السوانا السياسي والسلطان الاسامي في ذلك العالم الثالث والأهم الأهم. ولكنه الجديد أيضا على في عز الكتاب عن اسمه، وتزييت ماله، نكتات بكنته وعتمته ومواضيعه وآثاره وروبه. رسد علامه بالسراج، ولكن قدر حين يحقق السلطان السياسي أو الاجتماعي نجاحا ما.

انها حمة الروائي في هذا الأهم. لا يولد ان يجمع فيها كيا يورده للجسالات التي حققها، كيا يكون شاهد عصره ومؤرخ عصره كما يثير كثيرون ان يقولوا

لقد قال عبد الرحمن منيف اثر ما سبق ان رأينا له قبل قليل «الرواية العربية تحاول ان تكون قريبة من يوم الناس، ان تشهد على ما يمر في هذه المرحلة او في مراحل سابقة، ولكنها حتى الآن ما تزال على انصاف، م تنزل الى أعمال المشكلة وتقدم لوحة مثالية من هوم هذا العصر ومشاكله يتجمل في المستقبل بعد ان تتفك الرواية الالات العيرة بشكل أفضل، ان تكون في موقع أكثر قدرة على تسجيل شهادتها الحسية عما تعبر ومشاكله وضمومه. ربا كانت هناك بعض الشهادات الصغيرة حول واقع معينة لكيا لا تزال جريئة، وما رأنا بحاجة الى شهادة كبيرة».

وصل الرطم من قرب المهمل هذا القول، فإن يوسع الرد ان يذهب معطتا الى امتلاك الرواية العربية للالات التي نوحها الشهادته المرحو، ولقد شهدت على يد منيف نفسه كما على يد جيلو أو ميه أو الزاهب أو بوجردة أو النيطاوي أو صنع الله ابراهيم وأحسين عديدين من الروائين للكثايرين في سورية وعصر خاصة. ونحن نذكر ذلك فليس على سبيل العزاء أو الطمأنينة أو التصفير، بل على سبيل الشفق والافلاق والتخمين من أجل الواجبات الأكبر التي تنتظر الرواية هنا في سورية، كيا في الرواية العربية علة، مواجهات للماضي والأهم والأفلاق، مواجهات التاريخ □

١٧. كوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة صانع جواد كاظم، وزارة الثقافة والقانون، بغداد ١٩٧٨، ص ٢١٦

١٨. مكسيم المفسري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان ١٩٨١، ص ٢٢٠، ٢٢١

١٩. جيسب صيف، عالم المعرفة، بيروت، مطبع تاركيك النشر، ص ٢٠٠

٢٠. من قادم له مع مجلة المعرفة، مذكور سابقا

الارجوحة

الحلقة التاسعة



■ هنا حاول الشرطة المسلحون تنظيم الموقوفين في صفوف منتظمة أمام حامي المعمر في صوزجي ادينه، في أن برف اغير الحرس لحقة واحدة حتى يجلس أحدهم القرفصاء والعص الأخر يام، والعص الآخر يذهب ليشول ويبس يكون ابو سليم في المؤخرة لا يجد عنه بعد لحظة الا في المقدمة او في الوسط أو في أي مكان آخر ما عدا مكانه الحقيقي. وقد عصب الحراس كثيراً، وهوموا عليهم بالعصي، وأندبرهم بأفطع أنواع شلالب وأكثرها جنة واشتكاراً. وعندما كان يهود أحد الحراس والصعارة تزعم في فمه، كان أبناء اللذ أول من ينتظم في الصفوف لا حياً بالنظام بل حوفاً منه. أما الفلاحون فكانوا لا يتحركون بل يبقون في أماكنهم حتى يهضمهم الشرطي بعصاه أو قدمه. وكان أبو سليم قد عمل صبراً من الخلوص والوقوف. وقرر أخيراً عدم التهورس ولو شقوه في الحبال. ولذلك اتكا على جبه الأيمن بين الأرجل لهما، وأخذ يتحدث مع رسل له عندما أقل الحراس وصرح به: «دها قلب»

«لن نقف»

«ولماذا لا نقف؟»

«لاي ساعد في الخبوس بمجرد أن نذهب»

«لا لن أذهب وستقف عاماً كلاً» وإذا ذهبت ستقف حتى يوم القيامة»

«شيء، عرساً» وما هي المفائدة التي تعود عليكم من وفورقة في هذه الشمس المشرقة؟ حسناً. سأفك لي ما شاء الله، ولكن لا بد أن أجلس ذات يوم»

وأخيراً تحت الصعاب والحرارات والخشنة المتكيفة من السيارات الأخرى الواقعة من القرى في تشكيل خط ملنو لا يعرف إلا الله أيي ينتهي. وفيما ذهب الحرس لتنظيم صف آخر، جلس الجميع ما عدا أبناء اللذ، وقد طلوا متعصبين كأعمدة الخلف وسط صحراء لا نهاية لها. وقال أبو سليم كأنه يخاطبهم معه لم يصدي ذلك حارس. هم سيجلسون يقول إنه النظام. حسناً، ولكي أؤكد أن الذي كتب ذلك النظام لم يكتبه وفقاً.

ثم مد أبو سليم ساقه بإرتياح كأنه في بيته.

وأقبل فجأة شرطي واحد مل ثلاثة أربعة حصة وألحوا بهرواتهم: «دفقوا وراء بعضكم ولا تتحركوا» ومن يسمع اسمه يجب بأضي صوته. حاضر، كدليل على أنه سمع وأنه موجود.

كانت هناك صفوف أخرى تنظمها هراوات أخرى. وبدأ الشرطي قراءة الأسماء وهو يري ويبرد ويشتر والتحفه من همه بعباً وشيلاً كان معظمهم كأنهم سوا أساءهم، لم يكونوا يبيرون شيء عند سماعهم تلك الأسماء كأنها لا تمت إليهم بصلة أو لم يسمعوها من قبل. ولذلك ساهم البسوط إلى حد كبير في تذكيرهم بأسياتهم. وأحد معظمهم يجب وهو يحك ظهره أو رفته سيأ معصم الآخر يجب وهو يتبول بعيداً تحت الشجرة حتى أصبح الحرس في حالة يرثى لها بدلاً من الأسماء المرححة عصاير مكفوفون بالظلمة أساء. أساء. مضحكة ومكبكية ومشوكة، تنمير في الهواء، تهرور، دون أن تحط على شيء. لقد طعدت الأسماء أي معنى، وأصبح تذكرها كشكر سحق أصبح تحت حجر، مؤلم أكثر ضروري.

ولما كان أبو سليم يلف في المقدمة فقد أجاب عندما سمع اسمه كأنه رآه يخرج من فم الشرطي. وقد كان ترتيبه في الوسط ولكنه حلق في المقدمة بقدرته فادر. ولذلك كان يقضي أن كل هذه التهديدات تنتهز شخصياً، وأنه هو المسؤول عن كل الذي وراءه، موقف جامدة كانتشمال وقد كانت المسافة بين صفوف المتعصبين وواجهة السجن طويلة، فخرجوا المعتقلون عندما أمرهم الحرس بأن لا يتحركوا وأن لا يرفسوا. وقال أحد المعتقلين: «إيهام بصيروننا».

«وسيرسلون صوزنا إلى لبرك».

صرح الشرطي وهو منظم أيضاً في صف مع زملائه: «والا نكتون ليا الكلاب؟ ألا ترون من القادم؟».

وتعصب الجميع، وأصاحوا بالصراخ. حتى الأشجار والأعصدة وإبراميل الحروفات نمت أكثر تصلاً ومنظمة عندما أقل المسؤول الكبير تحمله حاشيته ورزة على غيبة الحرس بأحس منها، ووقف متعصب السائق ونداء حلف ظهوره، وقال لكل هذه الجموع، لكل هذه العيون والرؤوس والأشياء والملا من ذكريات وأطفال وصيوت وأحلام. «كلكم كلاب».

ثم عدل فجأة عن الكلام، ونحرك مع حاشيته بين الصفوف للتراسة وكأنه أراد أن يتأكد من أن مثل هذه الأشياء تستحق المحاطبة يصح

الارجوحة، رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٢٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تتصلل رؤى واستشهاد تلك الفترة الحافلة من العمل الأدبي الحبيب التي عرستها السنين.

«الحظ، تشتر هذه الرواية على حفلات خلال سنة من دور اصفه أو تعمين، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشهيرة والسريرية الخاصة عن «رياض خرس للكتب والنشر»، لمن في مطلع العام المقبل



دقائق تحت هذه الشمس المحرقة أم لا ثم عدل فجأة عن ذلك، وراح يتقدمهم فرداً فرداً تبعه الحادتين عصمتين كأنهم صفقة حيول يريد أن يفتي أجودها بمهلوه وسوطه الطوي تحت ليطه وكان الحرم يسير حيث يسير ويقف حيث يقف وكان لا يتأ بال من يقع عليه الاختيار عن سبب اعتقاله حتى وأين. يسأل بشغفه وندبة برصاف العاكهة والارطأت، ويتلقى الجواب بشغفه وبسعة ومكسوة بالخش والعدا. لم يكن ذلك المسؤول يرى أنوارها مطالبة بالأجابة بل تقوياً نته، فوات يجب أن تعلق بأي شيء حتى تأخذ الأصوات النطيفة الأخرى حزينها في المعلمة والانتشار.

وكان الرجل الذي خلف أبو سليم لا يفتأ يلكزه بقلمه ويسأله هامساً: «من هذا؟ وماذا سيعمل يا هـل حفاً صوب بصورتها؟» وكان أبو سليم يجاب قلمه ساقه مرعراً بهود، يقف في القنفة كوصلة حقيقية لكل هذه الآلام. أما شرعياً فله الحق في الرخص ليدار رعم انتصابه وشموته أمام هاتين العصمتين اللتين تحملا في مؤنسيهما الأسويين بدمرة البداية وحرمة الطعنان وكان أبو سليم يعانته لتفتحة الشارع الوحيد في هذه العاصفة بل تلك السبعة المدفعة كالثور نحو العلامة الحمراء الأخيرة نشرف أتراب وسالة الحقل. ولذلك كان يرمع أرق قدر ما يستطيع في القنفة رعم أن شاربه الكتيب المتل. بالرق والعار يصطع عن فمه كعص موحل لالتقاط أية شكوى معترضة قد نشت سهواً من الشعتين الملقفتين.

كان جديراً بأن ينجت خياله على الزحام والبروز، ويفرس حتى وكتبه فوق جبل من العار لتهدأ العراشات المتشعبة عن شربته الأسودين وليريب الرعاة الظالمون بهاء الظفر

كان جديراً بهذا الصمت، وتلك القنينة البيلة الحاسمة هؤلاء البناني، لحامل الميؤس والماقيد والدلاء الطامحة من الأبار، ولكنه لا يتورع في الوقت نفسه عن الصراخ حتى تضيق ججته إذا ما ذكر أحدهم قلمه حذلاً أو جواداً

كان الوحيد في هذا الحضم الفاتل من المتقلبين الذي لم يكن فمه مجرد ثقب أو فوعة يجب أن تعلق بأي شيء بل كان فماً شامياً شراً على أحسن ما يرام، ويومل في كل لحظة أن يكون بوقاً صلياً ويشتراً بالغ للحد هذه السهول العاقلة الملمدة، لعله يحسم الحمررة كالأظفار تحت أندية البوليس والشحات. ولذلك لم ينسجم بامتزاجه ولم يتبرج ولم يجلس كما فعل في انصاع. لقد كان ذلك الوقت وقت مراع مع الشرطي وغير الشرطي. أما الآن وحيث أمر أن يقف مع غيره مد ثلاث ساعات تحت الشمس اللاهية لا يسبب معين فده يقف لتجربة، لا احتياط أي السيدان جنية بالورق والانتصاب على أرض الوطن

لقد ذهب المسؤول من د ب أ غوص في أي موضوع سوى موضوع الكلاب. ذهب هو وحرمه وسوطه، وجاء حرس أحرور، يسوقون أمامهم مئات أخرى من المتعلين، يحاربون عنأ صميم في أوتال مؤلونه انف و لا شوتاً و ولا هتافاً مع الأوتال الأخرى. لقد كانت تقصص تفرض سلطان، والباس الهاتع الحمررة يحرق هذه الموضوع في قلعه ليجي عر به ودمها مدافعة ومربدة إلى الأبد. وقد حاول أبو سليم أن يعلل برأيه مثلاً لرى مداهي هذه السحب العساء الدائمة التي تنمحه. ردت عنه شحزيرين من العيط والغمر، ولكن احارس كان يقف قائله شاماً بحيث لو حطاً أي مني خطوه، وحده الكشفي الألف بالألنب والدم بالله. ولذلك لم يتمكن من تقييد رغبته تلك، ولكن شخ من الراحة هل تكل حالاً ياتق لا يذلل أتهم ليشوا كالشر أو لا أشبه ذلك

وأحسن بالمرحمة في حبه وفي رأسه وفي هبه وكان شمس أب القنطرة يجلس فوق معدل على رأسه وسعهم أرباعاً في الصفوف الأخيرة ولطفا واحسناك تيب برحة مصعبها وصرزت سباط حافه يثبت بمشترى هذه الصدور. هناك التي تسبح بالرق والانتظار اه بل كل حال، لم تجلس ولم يبرج وهذا بشرط متص أمامة، ولو حسم جميع، ووب ووب ووب أمام ذلك الشرطي. وإذا ما عات دعلاً فليحفرها له قبراً في الهواء. صحبح أن عمره ٥٤ سنة فقط، ولكن لو وصفت هذه الأعوام فوق كتفه بكل ما فيها من روع وحصد وصهيل وسهرات ودعاه للكل والمطر لاحتاج مثل هذا الشرطي الذي يقف لقاته إلى مئات السلاكم كي يصل إلى جانبها. ومع ذلك لم يجلس ولتومات وانفأ

وأطل المسؤول الكبير عمر لرى نيئة سامة ووقف بعيداً بعض الشيء عن الصفوف المتشعبة مد ساعات من أجله، وعقد يديه خلف ظهره بطريقة خاصة كأنه مصاحب يريد أن يشع على الجميع، وقنع فمه كشاعر يريد أن يصر قلب المنطقة في جهوره الكتيب المصعب، وسعوا أيها البدال. يبدو أنكم رصتمتم العروص مع حليب مهاتكم. وهذا بالطبع لا يمتنا بكثير أو قليل. ولو كان بعضكم لو أنكم رصتمتم أربوع في ذلك الحبر، ولكن هذا لا يعني من الإشارة إلى أن بعضكم كان مثال التهذيب والأصعاط، وبعضكم كان مثال الخرس، وبعضكم يصنعون عرقاً ولعللاً. ولذلك أرجو ألا يفتد الحرم بحريرة البري، فمى طبيعتنا وطبيعة ثقافت وتربيتنا الموصوعة لا يسي. إلى أحد لأنها ما هي غنفة الشعب. وأنتم من وإلى، ولم يعتدي أحد عليكم حارح أولفات الدم إذا استمتعتم ما في رؤوسكم جيداً، وإذا كانت الظروف قد جعلت هذا الشعب الطويل من أنفاسي الوطن ووصفت مصيركم بين أيديها فتقوا بأن مصيركم هذا سيكون موضع غيبات وسهرات، لا من أجلكم بل من أجل الظروف التي لا يعرف المرء كيف تغلب وتحزن وتنشط. أنكم رعاى ما في فلت من شت. وأما بعضكم أمام معسلة أو مائة أطار. وهذا ما سوف يريد الأمور تعقيداً، ولكننا مستحاور بقدر الأمكان، نحن نعتلكم تقرون أيم لمسة ومائة الأطار، ولكن بعد ترويض لا يقل أهمية وصعوبة عن ترويض الصوري الحاتمة. وهذا يتطلب جهداً من رطامه مكم. أي جدول أن أشرح بالتفصيل ما هي الواجبات الملقاة على عاتقكم من إيدينا. إن أحدنا من رجالنا لم يسي. إلى الشعب الذي سكون موضع غيبات وسهرات، الأمور وتبريرها واتقائها. أيها العمال الأكرم. إن أحدنا مكم أيضاً لا يستطيع أن يثبت أنه أفر أو غذب حتى، لأن، مع تقني الملقاة بكم لم تكونوا أقل حركة من الرابعتين خلال رحلتكم المظلمة في تلك الشحات التي ترون رجالها كيف يشع في هذا الليل القاتل، فبها انفسو مرة ترقبكم بهود، ومن ثم اغربوا عن وجوهنا.

وقاطعه أبو سليم قاتلاً: «سديني. قلت إن أحدنا من رجالنا لم يسي. إلى الشعب. لقد صرني أحدهم بعلية مريد على وجهي»

تتملى وهي شاة الرأس من عظام كل الخلائق والمخلوقين
وسطر العهد الى امامه برؤيا جديدة وامل جديد في العالم وكأنه يتوقع ان يسمع مئات الاصوات المرسلة لذلك سمع امام وجهات الدفع المنسقة
من صف القديسات الراض على الجانيين بينا الامور الأخرى متهددة يسيل لعابها على المركب للصمصومة داخل الدرابيع
وهز أجدهم كتف العهد «يا استاذ هالك من يصارع مد ساعة لتلتصت إليه إنه ذلك المجرور المسلق من ذلك لزلزل أنه مصرع ويلوح
بمبيله منذ ساعة».

وكان صوت أبي سليم بعيداً، خافتاً، يمكن رؤيته كالخط الذي تربط به أرجل المصافير وتدعي بعد ذلك الى الطيران «لم نعرفي؟ أنا
عمك أبو سليم.. من عندكم من الضيقة».

«وكيف لا أعرفك يا رجل؟ أي شيطان أتى بك الى هنا؟»

«الشرطة»

«أعرف، ولكن لماذا؟»

«لقد شتمت الشعب»

«أنت؟ ولماذا؟»

«لا أعلم.. كنت غاضباً، وكانت ساعة شيطان.. أخذوا ابني أيضاً، ولكن هنا من يقول أنهم تركوه والقوي أنه»

«سأرك قريبا على كل حال عندما نصل الى المكان الجديد»

«هل حقاً سيأتوننا الى الهند؟»

«نضحك العهد: والى الهند؟ أي مفصل قتل لك هذا؟»

وجه الشرطي مسرعا ليحي هذا الحوار اللاسلكي محطتين من قديمه على الأرض، فخرج أبو سليم، ولكنه كان سعيداً حتى برعخته وقد
لأفراد حلقته متبهجا: «لقد حرفي.. إنه من ضيقتنا.. ضيقتي.. ضيقتنا»

وقال أجدهم وهو يضطجع على التراب: «والن هكذا يكون الضيقتي»

ونام..

رست لأصغر في «الأرباب القديمة، وحيت الأحدهم مخلوقة بالفهم والعروق شجعة من صعب من السابق، وتلااب فطرت العرق على
الأوف الحدودية وقسم الصوان، وراحت عصارى الصيف المرحلة ترزف فوق الأرباب القديمة والمجدلية على السواء
وأذا كان عندكم من التوفيق قد انطى الشجاعتات فإن العدد أكبر من حبر سمع عند.. فاستل من الكلال وكان هذا الخمر
الشديد قد أرب كل هذه الآلام ونهر.. والثبات وسلكنا من داخل بين سها وسعمل كحدر صخرة في الرمل، ولذلك لم يكن يربط معصهم
بالخيال أي معنى أو غاية لأفهم وشتير واج.. بدأ وأكتب جفت معهم.. أسروهم الفب الآخر حادوا بها من فزهم الصعة، وإذا ما سألت
أيا منهم عما يشتهه في هذه المحطات لأحلك دار برد بأنه يسمى أول هذه السيرة العزوبية تتم في الليل حيث كان بإمكانهم أن يمشوا وأن
يقيمهم امحال لكن التبراشفت المخططة عن أنشاكلها ولسيم الليل أن سفل عريف حياً إلى سلالهم وروحانهم وكل «الشخص الدن
أصبحهم أمم الخواص وفي عرف الظنوم أم في نهار.. من مثل هذا.. توضيح مستبعد في عطفية الخافقة تلك المسيرة تمنص عنهم كالتق
وتعصر وحلاً ودماً على التماثيل المربوطة حول الأحاق

كانوا والقين بأهم لن يتركوا أي ذكرى لشفتهم ويوشهم في هذا الفجر حيث لا أفلام ولا طائرات ولا آباء، وأن طيور المداولة المعاصرة
ستلتقط أي دمة أو قطرة دم وتلقها أمامة في حلق الصخرة. ولما كان العهد يعرف ما هي الصحراء كي يعرف سريره فيما عسى فقد أدرك
أن أية محاولة لردم هذا الحلق العافف أشبه بمحاولة ردم البحر مملعة الشاي وحتى لا يبقى وحيداً ومكافراً، فما أن أعلنت صغرات طرس
انتهت، السيرة العظيمة والوصول الى البحر الجديد، وطلب من المصطفين الاستراحة بالطريقة التي يجاروب ريت يتم تزويجهم الى المصعب،
طبق العهد يمش على أبي سليم بين الصعوف المتهاكلة المنمادة كمن يبحث لنفس عن قطعة عدر وأخيراً وجدته هاتحة بمخاض من المصعب،
يؤكد على حوله تارة وللأنا تارة أخرى بأنه سيهرب، «نعم سأهرب ولو تقطوني بالسلاح، فإذا كنت أتم حيوات فأن لا»
وصاح العهد: «لا.. لن نهرب أياً المجرور لأنهم سيحولون من ظهرك عريالاً، ولي قرأنا!؟»

وانتصت أبو سليم مختصاً لبري من هذا الوضع الذي يصب الماء على ياره اهتاجة، ونقص وجهه «أعبر الكلال فادفا استمتت ومرح دون
وجل أو تريم، مذ يدعي مصاصاً ومماقلاً: «أياها الصبحي يا أبي صبيحتا.. لماذا لم تصح على رأسك حريفة كي أعرفك؟»
«ولماذا لا تصيح أنت عرأاً على ظهرك حتى أعرفك؟»

وتعاقفا بأحلام وحرارة حتى امتزجت دماء فروجهما، وشتمتم أحدهما الآخر كحيوانين حطر عليها عسرة الحسان ومذكرات ما عد رفر
الأنف وتحريك الذيل.

وقال أبو سليم: «انظر يا استاذ.. في أصبحت كالطيل»

ويص في الغبار: «ولماذا؟ لأنهم أخذوا ابني وضغيت.. نعم سأهرب.. وما من قوة في العالم تغول بيني وبين ذلك»

«هنا، روعك أيا المجرور، طن بطول بك اللقم هنا»

«لا أحد يعلم.. لقد قارأ لذلك العلوي الذي يتبحر حديثاً اللغية.. سؤال وجواب في البحر وبعد أن أعصم.. وما هو ما زال مصا
وهو لا يابقع شيئاً حتى اسمه يحتاج الى سكة ورشود خس فلتلق حتى تذكره.. وذلك الأسله الذي يلس طائرات قال يا بمحسوب عشر
مستوات..»



«- إنه يسحر منك. عشر سنوات!؟»

«لا! لم يكن يسخر مني، وقال إنه ليس من الغريب أن تحكم بعشر سنوات بل الغريب ألا تحكم».

«لقد خرجت أن يحكموك عشر ثوان. هل قمت بشيء؟».

«لا شيء. سأهرب عندما تكون الاحتالات مبرراً هادراً فكن شراعاً أو صعداً. ليهرب كل شيء إلى الشيطان. لقد عمرت وجهك برتاف في. كيف حالك يا رجل؟ أمك لا يعرفون الرقعة في الليل بسبكك».

«خير. . . خبرني كيف أحاولهم».

«لولاك لكنا بالكف خير. لقد رأينا أبك وأمك يتمازجان عند البيرة».

«وصحك أبو سالم».

«للم بعداً بعد؟».

«ماذا تقول؟ لولا الحزن لأجما ما يكني، للم هذه الشاحنة. جاءت أمك لتتبع أحبارك، ولكنها لم تفلح. وقد أعطوها بعض الأوراق فمقتها، وغضب أبوك غضباً شديداً لأنه لا يزال يعتقد أن سب بقائك للال في السحس هو عرين نكث الأوراق».

«د أبة أوراق؟»

«أوراق كانوا يعطونها إياها في دوائر الحكومة كذلك الأوراق التي يعطونها في السيارات في هذه الأيام. وقد بقي أبوك حتى منتصف الليل وهو ساهماً مرمراً من لون الأوراق وطولها وعددها حتى أصبحت أمك باكية لأنها تسرعت ريمقتها في ساعة شيطان».

«وضحك القهقهة. وقال: «يا للمجوزين المسكينين! ألا يعرفون أن الشوارع ملأى بمثل هذه القافورات؟»

«لا. لا يعرفان شيئاً ويصدقان كل شيء. يصل إلى أسباعها مرة يقولون لها أنهم يتحركون بالليل كل ليلة، ومرة يذكرونك عارياً على النالج، وأنت تعرف قلب الالم. انها كانت توت كل يوم ألف مرة. لقد استرت كساً ها وصلته وعطرتة بالصبون حتى تحيطه حوز جسمها بمجرد أن تخرج من السجن لأنها لم تحمل هذه الشرى، ولكنها أكلت انها شمتوت سعيدة. والآن دها من هذه الخرافات التي متى تفي ها؟»

«لا أعلم، وإن كاتب هاتئ شامات تقول. هم سيطفون مر ح بعد آباء اذا ما تمهد كل فرد بأنه لن يتدخل بالسياسة».

«وأتا؟»

«وأتت. . . أصبح اسمك عنهم. . . أصبحت رجلاً هماً».

«هذ ان اسمي عنهم في الأوراق!؟»

«وضحك الزقو. «لم تمت إلا بكونك الإنسان خيراً»

«ولكن حذ. أن تكلم في هذه الأمور. . . لم يعرف. لسان عديم من صبيته حتى حراكك قد يكون مكلفاً بمراقبتك».

«هل سكتة الالم الصعبة؟»

«لا أعلم. هناك بعض الأسر. . . بعض الصبيغ. . . ينتظر فحفي في هذه اللقطة»

«فيلوون إنك تحب إحدى بنات اللدن. هل هذا صحيح؟»

«ألى حد ما».

«وقشي دون عطاء للراس؟».

«هذه شيء يتعلق بها وبجانيها يا أبو سليم».

«دعلا كل مجا حياته كما هي. ولز اتني شخصياً قد انتت عتق أم سليم لو خرجت ملبتراً واحداً دون عطلين. واحد للراس واحد للوجه».

«الطوفان هي التي تقرر لا أنت».

«بل أنا الذي يقرر. شيء. حنون ورائع أن تضع على رأسك شيئاً».

«د ما زلت تستعمل تلك اللشابل المطرزة»

«نعم. انه من أيام عرسا. كان هدية أم سليم، طرزة لي أما وحدي من بين جميع سكان الأرض».

«ولكنهم لن يهدو على رأسك».

«وقتر أبو سليم كمن لدته أنقى: «ماذا؟ لن يهدو على رأسي؟ هل يظنون أننا مجانين حتى يدعوني أبتجتر كابناء للدارس».

«دع كل حال، ستاتي بعض الصعوبات. كن معي دائماً. سينزلون على المهاجم بعد قليل، ويجب أن تفرق».

«طبعاً لن تفرق، ولكن لكي تضمن ذلك يجب أن ترتطي بمرامك وألا تقذفتي حتماً. سأنتبع بمجرد أن يغيب نازرك عي دقيقة واحدة لا أعرف ماذا حدث لي يا رجل. عدنا في الصعبة أقمض عيني باصميك واسألني عن الجهة التي تريدنا، أجبك فوراً وأشير إليها بأصمي

ولكي بعد أن مارست ذلك الارتجاج الحاد في الشاحنة لم أعد أعرف شيئاً بل مند وصولي وأنا أحول أن أعرف جهة واحدة من الجهات، وسعظم الآخرين لا يعرفون حتى أن ندوا قال. لا جهات في هذا العالم».

«د هيا. . . الحرس يهرضون ويصقرون. هيا أيا المجوز التزلز».

وانظروا مرة أخرى في صفوف طويلة ملتوية، وكان الحرس شديداً، وأقبل عدد من الحدود يحملون بأيديهم آلات حلاقة صندة. وقال المهدي

علامة تتقدم..

علامة تتأخر

سالم الهنساوي

كتب من ليبيا

■ علامة تتقدم، علامة تتأخر. الدم يزين لوتورز لتقدم. الدم يبدل لوتورز لتأخر.

صاحب العلامة عربي هو وعلايت الذي تقدم ولدي تأخر فالصناعة الشعبية وتكاثر الصناعات التقليدية تغفل بالامة المصنوعة من صعب الخيل وجوارو البحر والمناظر وتفاصيل الذاكرة الشعبية تستوي عدم الاس والمهارات في الصناعات التقليدية تتعطل بحجم أصحاب اليد وقوة البحر والعمر والتجربة. وان عدت في معظمها ما هنا لي تتعدى كوما صناعة تقليدية. ولا دخلت في الحداثة.

تطور هذه الصناعة مشروط دأماً بعدم تجاوز الحام او المواد الاساسية التي تدخل في جميع صنوف الصناعات التقليدية، فإذا ما استعملت الملبات والمواد ما هنا لا نغفل عند ذاك صناعة تقليدية. ومما تتعدى أشكال المصنوعة العبية بقدر الماهرة على التشكيل داخل الأدوات التقليدية، وليس بمواد مصممة حصيصاً للظواهر مثلاً او النواصات او المراكات الفضائية

بهذا، هل كان من الممكن إكتشاف السيرة أو الكومبيوتر في زمن هارود الرشيد، وشتر قصائد الحب عبر إزاعات العصر والأبوي، أو العباسي. تلك لم يكن واقعها للذي ولا واقعها الطري ولا واقعها الحالي، وإنما واقعها لشيء الذي نتج عنه مكافئة تعلمه وصولاً إلى عصر الطباعة والنسج، وصناعة مواد البناء والمواد الصحية، حتى تكنولوجيا هبات هذا القرن

إذن، نعم القصاصيد، وتلك السراير، وتلك الشطحات، وتلك النظريات أيضاً، لم تغيب للكومبيوتر حساباً، القرآن وحده هو الذي كان يحمل في نصوصه الكومبيوتر والدمرة، ويحيى نأية صناعة أخرى سينجزها الاس قريباً أو بعيداً. القرآن أذا هو الجواهر وهو والنوع الذي يمر بهما وتكمس فيه أية حداث حديثة فسادن اللغة في القرآن هو حديث لغة الناس في

رؤية المصانيد الصالحة والمعادن الدقيقة التي استعملت للترانسستار وساعات اليد. تلك الأشياء اندمجت في حلقة أصام العين المتحركة فأنشئت الذاكرة واشتغل العقل بالتفكير. التذكر - لصناعة شيء جديد فائقة. إذن، هذا الباني الهوسر النصير الغام، قد يصح كل رؤيات العالم في استوطنة صغرية في حجم قرص الاسير. ولما بعد الحداثة العريس يقضي شهر عسله في القصور. والبلد الحداثة، قد تصاب داءاتنا وار حود للفرادة ولا لثامنة الطعام ولا لاسرتنا. وقد تنام في كل شهر مرة. وقد يغير الإنسان في الفضاء متى أبت مواد ما جانبية الأرض، وقد يصنع في لمة طلائع مع والأوزون، ويتصر علينا الفضاء تنحول إلى - مسخ - اقزام بفعل مواد ما. نتأكلها فقط.

الحداثة علامة تنفرد لي ما بعد الحداثة علامة اقزام الصغرى في سرة العسل الباني أما تلك المصانيد الطقاة والتأخر، فإن ضرورة نذكرها له علاقة بالكتابة وبالمواد التي يدرسها المولوجيا والانترولوجيا، والذين يجرون دفاًر أي تمام والمناحظ

كل هذا سيحدث، والتأخر المعرف بالتفاصيل القديمة للكتابة، وبين الإبداعات الحديثة بسلفها مرت عليها مصطلحات الكومبيوتر، واختارها أشعة اللور.

لقد غزواهم ومهم الآن يفرزونا. والنتيجة معرفة متناهية

الانسان ليس خارج العالم. تعرف عنهم، ويعرفون عن العالم بلانهم في وأسيرة، وصعدي يقيم في هونغ كونغ. المناخ هو الذي يرتب عقل الانسان من جديد. والخيار فقط هو الذي يفرز بين كل فرق صاحبه، وهو الذي لا يغير حتى وإن ولد في وطوكيو الجرمية هي ان تقع هي تأخرية الدول الى هونغكونغ.

فالانسان الخارج من المعرفة هو إنسان خارج من البحة وعن طاعة الله.

الفران معرفة أول إلى واليابان، وليس معرفة لطريق الى مصمم القرية، الفران الذي علم الانسان ما لم يعلم، هو ذاكرة الرجيد ماض وحاضراً ومستقبلاً. إذا جهلنا ذلك، يمدت العيون في المسجد ولا يدخل الحجة، مثله مثل وأبيه، الذي لم يدرك أثر المعرفة التي طرأت على عهده وبلاؤه.

نظفرو الاسام كل ثقافة جديدة ضد الجهل. وهذه الثقافة تطهر بليتها نحو خلق صناعات ملائمة لأي علامة تتقدم في صاهها.

علامة تتقدم. علامة تتأخر. علو يتقدم. أنت تتأخر.

الكثير يعرفون والأهر الشريفه على بعد مليون كيلومتر، والطراير يمكنون في مسجد والسيدة زينب ليل تهل، ويدعون الله ان يرد عنهم الكفار علو يتقدم. أنت تتأخر. □

العصر الجاهلي، وهو القانون والسيوري ذاته الذي تعمل به اللغة العربية اليوم، وهو الذي طوّر في الكلام بين الناس، وهو أبو العباس. اللغة قبل ذواتها في لهجات، واللهجات قبل نوسانها في لغة والفرادة البحث في الدلالة باستمرار يعطي بُعد اللغة حدود عمارتها. فإن، ما بعد الحداثة ليس مشروناً مواد الحداثة إذا أعدها بقبائس عدم توفر الصناعة في ذلك الوقت، وعدم مقدرة الانسان في ذلك الوقت أيضاً على التفكير في الكومبيوتر

فالواد الألية التي دخلت في صناعة الراديو والتلفاز، هي مواد ليست أولية، وإسبا مواد استُخدمت قبلاً لأغراض أخرى، وسالحت عن المعدن العازل والمفاتيح والفحم، أحدثت التجربة صنعها أمام العبر الطبيعي للانسان الاول في عدم اكتشافه للفرن العشريين

مارنم إننا، هو المارة، ومن التالي العلامة علامة الزم تتقدم، وعلامة أخرى تتأخر. الانسان طبيعة ماحوزة بالعلامة التي تتقدم. انما اساس والقطار والطريق أحياناً يتقطع الى الازالة، كل هوروية يتأخر وار من جلال المارة، الى التغير والإل التي لا بعد بركها، ولكننا فاشة في كلمات تتأخر

مصلحته إذا، ليست في النص الرشيد، طيبتي في العصر المحكوم نظروه ون أحكام الزمن. وإتبا مصلحته هناك، كيماد يدهوا العقل الذي أنتج العلامة التي تتقدم كالكومبيوتر واللور والكتابة الجديدة. العقل الذي يقرأ في الحفريات، ويسرا كثيراً الاكتشافات منذ آزل التكوين، مروراً بالمصور الأول والرسطي، إلى عصرنا الحديث. هذا التزامك المعرفي تسبب في نشوء النص الحديث

المعرفة نلد ثقافة، وثقافة المدنية ليست ثقافة القرية، وثقافة العصر الحديث ليست ثقافة عصور المظالم هناك، كيماد يستخدم كل الامازرات الحديثة، وعليه ان يتكلم لغتها. لقد أضاف الى قاموسه القديم الكثير من المفردات التي لا بد ان يستعملها. انه يقول ثلاثة، ويقول صاروخاً، ويقول طائرة وطقاراً، ويقول سيارة وبيوتية وبندها رشاشاً. في الوقت الذي كان فيه لا يعرف الثلاثة حتى يقول ثلاثة، ولا يعرف الطائرة حتى يقول طائرة، ولا يعرف الصاروخ حتى يقول صاروخاً أو مدفعاً رشاشاً

إذن، العقل يسبق ما هو حزناته، هو مرگد للاكتشافات. فأي شيء يصنع نسيه، وكله الذي تصمه والذي نسيه موجود أصلاً في الذاكرة. الكومبيوتر كان في الذاكرة ولكن سكنا متى تدرت العين على

أدب الحرية.. وأدب التوجه

صديق نور الدين
كتب من المغرب

■ التصور الممكن للإبداع، لا يمكن أن ينطلق إلا من رؤية النظر إلى شرط الحرية. ذلك أن ما يربط الإبداع منتمه وقوته، ورياساني روحه الإبداعية هو الحرية بالذات. إذ وفي غيابها، لن يكون الإبداع سوى تابع موجّه يسير وفق آراء المذاهب والرؤى الضيقة، التي تأسر عرض أو تدبّ بنساعة الرأي، وتشكيل لشاعة الصورة الضيقة من هذا الاحساس الذاتي بالأشياء، وتتوحدت ألوانه الخارجي..

فالإبداع حالة شعورية، ما يمثل فيها رؤية نوعية لمجريات الحاضر، والدواخل النفس الإنسانية. إذ قد تستري أي كائن السمة والصفة نفسها، دون أن السب بظل حاضراً فيما بين رؤيتي. الرؤية العبة الإبداعية هي تتجني لصروح الكلامي، وتلكم التي تلفت عند حدود الملاحظة دون تكتيها من التعبير والأفهام من هذه الدواخل. هل أن ما يتحكم في الإبداع ليس المرئي والمشاهد وحده، وإنما تمت هذا الزعم من القراءات الفاعلة والمتفاعلة سواء في الذاكرة، أو في غيلة البعد. من ثم يعمل ذلك التفاعل على منح وإضفاء نبرة الاحساس، دون الذهاب إلى القول بالوقوع تحت أسر تلك التصور، ما دام الشيء يلد الإبداع أساساً هو الإبداع، وينتد أقدم العصور وإلى الآن.

من هنا نمتي، أن ما يتحكم في عملية الإنتاج الأدبي هو المرئي والفرود. وبالطبع فهذا ما يتسكن من شخصية البديع. ويمكن القول بأنه في بعض الأحيان يكون وقع المرئي أضعف، وهو ذاته ما قد يحصل بخصوص المقروء. إذ، وبالأكثر توليد الإبداع من إبداعات سبق وأن تحققت التفاعل معها. وفي كل الأحوال نظل نقول الضاعفة، والبيدعة والخائدين غير ذات فعالية وتأييد، إذا ما لحنا بأن حال الإبداع، هو حال الخلق والاضحات إلى دقائق الأشياء، بقية رصد وتنشئة تفصيلاتها، أو تضاعفها. تمت ترجم الأشياء، كما يترجم الاحساس بها. تمت تحل الكلمات، الخط، التعم، وقصة الجسد، لتقول هذا المفرد، ولتوحي به إلى الآخر قصد الإدراك والاعتناء إلى قسائه الميزة له.

في ضوء السابق، يمكن اعتبار العلاقة الملمعة فيما بين البديع وتناحه علاقة تغرد. فإن كان في الأصل يرتب لما هو مرئي وفرد، فإن هذا الإبداع لن يهيم بتكرار الشيء، أو إعادة ما قيل. فالقصد بمثابة الخصوصية الميزة للإبداع المدع. ولن تكتسب هذه إلا في حال الحرية، وفي تلك من الوصلية والتوجيه، خاصة وأن أعظم ما يخلقه قلم الإنسان لن يكن، ولن يكون أداها وتناجاً آخر امتداداً لخط، أو لهدف، إذا ما لحننا إلى كون جمالية الإبداع لا تحافظ على شكلها وملحها المعبر لها، إذا ما وقست مطب حيال الآخر، وليس تحيل البديع. إنه ومن ممارسة الإبداع يستعصر الآخر كقاري. ما يزال غلياً، إلى أن يكتمل النص، والاكتمال ينهي إلى يدي القاري، الذي يتحول إلى حضور قفياي القاري، المستعصر في الأفق موت لعمل التوجيه والاضمحاض، أما المستعصر والنص يمثل بين يديه، فيجعله على تماقد تطليه الموضوعية.

إن السرية الإبداعية تنسج في الأصل بالتفرد والخصوصية، وتتأ هذا القرفة من كون زاوية النظر في العمق فكرة حصارية لا تلوث إلى التسام والتكوير، فقد ما تحمي باستقلاليها التي تتصاف إلى مختلف التجارب الإبداعية السابقة عليها. لهذا، فإن ما يتم ويتعقّد التفاعل معه أساساً، هو إبداع البديع الذي تتحكم في ساحة ومكر حريته، إبداعه المصور هو مد ذلك. فإن الإبداع يحمل إشلاء عن حبه ويوجه أو يطفئ ما، أنه يسلم من إرض صفة، ويشت يجبر على دواب الأحرار وأتقنهم على أن الرؤية في رادها وتخصيصها لتصلن بما هو البشري ولا تنفصل عنه. وهو ما يبين بأن الإبداع في أرق مراتب الحرية يحمل صورة الإنسان هدف التعبير عنه، وترعة قصاياه ومهمه. وأرى بأنه لولا التصرد والاضافة الوعية الخاصة، لما وقفتنا على أسعد مشابهة في درجات إبداعيتها، ونقلت تصوراتها

إنه أدب التوجه بلغي الاختيار، وينحصر متحي العرض والقرارة. هدف تأكيد البيولوجية ماء، وبالتالي فرضها على الآخرين للسير على منوالها. من ثم فلاكتها لا تنطلق من حوق، وهي لتخطيها، وإنما ترجع الفرق الآخر المداري الذي لا يحافظ على بعد في نفس جمالي. إذ الاعتقاد السائد بخصوص أدب التوجه كونه يمثل أهم الانساني والقصبة الاجتماعية، في حين أن غيره وما عداه لا يمثل ذلك.. وقد تأكد على مستوى الكتابة الإبداعية، بأن أدب الحرية يلامس قصاياه الاجتماعية هامة، ملازمة تصل إلى كنهها وتسر أحوالها، إذا ما لحننا بأن البديع يكتب على سعيته، وينظر إلى الآخرين من الرؤية الفنية الأتسب، والأقرب إلى إيصال الهدف والتطلّب..

إن الاستمرار بظل مها حصل لأدب الحرية أساساً. أما التوجه فيدي ويموت..

يصدر قريباً

سلسلة مذكرات

● ساطع الحصري
العهد العثماني
نجلة فتحي صفوة

● مجلة حياتي
اسم وخبر
عيسى خليل صباغ

● بين مدينتين
من حصن إلى الشام
عدنان الملوحي

سلسلة رحلات

● رحلة العراق
ابراهيم المارني
نجلة فتحي صفوة

● عجائب الهند
حكايات البعارة العرب
يوسف الشاروي



رياد الريس بوكس
Riad El-Rayyes Books

56 Kaghrebndge,
London SW1X 7NJ



الغزالي بين أهل السلطة وأهل الحديث!

عبد الغني مروة



اليوم وذات اليسار حول كل القضايا الحساسة والمفاسدة في حياتنا اليومية
لاهم انفسهم اولاً والمؤمن ثانياً، بالمشور من مقام الدين والسياسة
والسلطات الاحتياطية التي لا تعني أي مسلم يواجه تحديات القرن الواحد
والعشرين ويتطلع الى مستقبل مشرق مزدهر وتنازل
هل هذا هو فعلاً ما امرنا به الله ورسوله؟
الجواب ليس عسدي وإني اعلمه (والراسخون في العلم)، ومن بينهم

الشيخ محمد الغزالي
فقد وضع الشيخ اصبعه على الجرح الذي يترافق في جسم الأمة بضرورة
واضحة حيث يقول: «ان السلطات المشددة قديماً وحديثاً عجزوا
الخلافات العلمية التي لا تحسمها الا حكماء الهوى يتصمون بغرور الجمهور
في هذه القضايا فلم يخرج . وقد ارجع هؤلاء ان بعض الشباب كان يتم
بذه المسألة: هل لمس المرأة تنهض الوضوء او لا؟ وكان اهتمامه احد واقت
من اجراء التحليلات مزورة»

ويركز الشيخ الغزالي على استعادة الدور المفقود للمرأة المسلمة والذي
سلبه عنها ما يسميه «الفقه البدوي» . والتصور الغزالي للعقائد، ويحذر
أكثر من مرة على امتداد صفحات الكتاب من تطاول الإسلام في خاتمة
التقاليد الكافرة في الجزيرة العربية «لأننا لسنا مكلفين بنقل تقاليد حبس
يحيين الى اميركا واستراليا» إننا مكلفون بنقل الإسلام وحسب
ويستأيد الشيخ الغزالي: «المسلمون الآن نحو خمس العالم وكيف
يسمكون دينهم على سائر الناس؟» ثم يتبع ثلاثاً: «ولست مهمتنا ان
نعرض على الأوروبيين مع أركان الإسلام رأي مالك أو ابن حنبل إذا كان
رأي أي حنفية أقرب الى مشيهم . فإذا انقضوا ان تكون الملة حاكمة أو
قاضية أو ورثة او سمية، فلهي ما شاءوا ولدينا وجهات نظر فقهية غير
قلك . فلم الاكراه على رأي ما . ان من لا فقه لم يجب أن يغفلوا
أفهامهم لثلاث سينوا الى الإسلام حديث لم يفهموه وكان ظاهر القرآن
ضد . ولست أحب ان اوبن ديني أمام القوانين العالمية يعوق لا
يسند استناداً قوياً الى الصور الفاضحة، وإذا كان المسلمون الآن أكثر
من مليار نفس، عا معنى التطويق بكمائة خسارة مليون امرأة لقول أحد
من الناس؟»

ويعود الشيخ الغزالي الى تأكيد الرسالة الانسانية الشاملة التي سبقت
عليها الدعوة الاسلامية ويتخذ بشكل مباشر المحاولات التي يقوم بها بعض
المسلمين العرب لعرض تقاليدهم على الدين الاسلامي فيقول: «المسألة أنا
نحن المسلمين مؤمنون بضم تقاليدنا وكرامتنا الى عقائد الاسلام وشرائعه
لتكون ديننا مع الدين، وهذا من لدن رب العالمين . وبذلك نمد عن سبيل
الله!»

وقد رأيت في هذه الأيام من يسمي نفسه أمير جماعة، ولجهد الذي
يتعبه له عرقاً وهو يقوم به، هو إشاعة الفبا بين النساء، او إشاعة
الجلباب بين الرجال، او تحريم الذهب على النساء والرجال جميعاً، او ترك
شعر النحية ينمو فلا يؤخذ منه شيء، فلهذا الله! أهذه غايات تتكون لها
جماعات؟

ويرى الشيخ الغزالي أن الاسلام أوجب كشف الوجه في الحج والله في

■ الصلحة قائمة ولم تتعد بعد حول كتاب
اصدوه الشيخ محمد الغزالي وصواته «السلطة
السوية بين أهل الفقه وأهل الحديث» والكتاب
لا يخلو من الجرأة طبعاً، ولكنه يلقى رواجاً
واستحساناً متطوع الظاهر لدى جهة واسعة من
الاجيال الاسلامية، ولا سيما المثقفة، والتي تكاد

تعد توازيها وهي تتأرجح بين ترست أهل الردة الاصولية وبين ظروف التعليل
مع التطورات الحضارية والانسانية

وقد يكون من المألوف له حقاً، ان يواجه السلم المعصري في بداية
التصنيفات مثل هذه التحديتات التي يفترض أي إنسان عاقل، ان اموراً
مثل حرية المرأة، لا بل الكشف عن وجهها ولباسها والاحتشام الى الموسيقى
او غير ذلك الكثير من القضايا قد تحازرت الثقافة الاسلامية وصممت
الحدود فيها منذ قرون

وسعى اليوم بزود القرن العشرين وامتداداً لاهية علته بالمشور من القضايا
ترتب في جهالات التبذل، وكذا قدم صوت بنادي والتبذل والوعي
نوعياً، على مختلف المستويات، لثني انواع الترهيب او التهديد وفي كل
الحالات، يفرغ عليه حصار اعلامي ورافقي، لتطويق او احتواكه او
تدجيه

وقد لاحظنا انه خلال «الظهور» الاخيرين، قد تلمح عدد من المحرم
اللامعني في عملية نموذج من الخطابة الدينية وفي قاعدة عواطف المؤمنين
يحاول ان يشعل موجة عنيفة من الايمان «لا يسلطون جنداً ولا يخلصون
أية حرافة ولا يرفعون سوى مشعلات طاهرها الرقة وياضها العذاب،
حتى بات للمره يشهد كل خلت امتنا من دعاء او مصحح و حكم
يضمون حداً لهذه الردة المنحرفة التي تشد امسا الى المروء ونجس من اجسادنا
ظواهر النمو والتطور والتكيف مع طبيعة العصر وتحدياته

ومن المظاهر الغريبة التي راقت هذه الردة انها وليدة حلف مستون او
ربما تواطؤ عهوي بين مروج من المصلوبين الذين يسمون على مقدرات
امتنا في هذا الزمن الرديء وبين نموذج آخر من المحققين الشليق الذين
لموا في غفلة من الزمن، عن طريق المربعة يعارطق المؤمنين

ويستغرب الدوايل العربي، والمسلم بشكل خاص، كيف ان موجة
واسعة من هؤلاء المصلبين والزمنين لم تدع الى نظرة مستقلة واحدة ولم تمن
بأي نطعم حصاري او تتميز بالدعوة الى أية حوافز وتشد المواطن المؤمنين الى
التعامل مع مستجدات عصره

وقد يبدو هذا الواقع المزق انعكاساً طبيعياً، لسيطرة حماقات من
النصف الثاني لا يمكن ان تعطي أكثر مما مدعوا ولا تستطيع مقدراتها
المحدودة، ان تكون طليعة الطموح أو ان تتميز بالعد التثاقلي والخصاري
الذي يؤهلها للتنظيم الى قيادة الجماهير للثورة في أربعة أقطار العالم.

وسى خلال هذا التناقض التحالف بين أهل السلطة وأهل الحليفة
صار الاسلام دين والمحرمة، فقط تائق حرام والهاء حرام، والموسيقى
حرام وكشف وجه المرأة حرام وحلق اللحية حرام وكشف رأس الرجل حرام
والمرافعة حرام واتخاذ السلطة حرام والشورى حرام.

وصار الشغل الشاغل لعمليتنا واولي الاكباب فينا، اصدار الفتوى ذات



الصلوات كلها، وأفكأن هذا الكشف، في ركنين من أركانه، يثير العرائز ويهدد للحرية... ما أضل هذا الاستدلال. وقد رأى النبي، صلى الله عليه وسلم، غداً أنه أمر بتبليغها، فهل انتم أغبر على الدين والشرف من الله ورسوله؟

ويقتل الشيخ الغزالي إلى امر آخر وهو تحريم الغناء، واستشهد بأمر حزم وقال: والحق أن الغناء كلام حسنة وفتيحة فيجوز، فهناك اغاني كنه وهاك أناس ساجدة الأداء، شرعية للمعنى قد تكون عاطفية وقد تكون دينية وقد تكون عسكرية تتجلبب بالتمسك معها

ثم يحرص الشيخ الغزالي على تأكيد قضايته بالاستماع إلى الأصناف الشريفة ولا يرى في ذلك حراماً لا بل يطرح تساؤلاً مهماً في هذا المجال ويقول: إن أصل المقاربات هم غناء يجمعون عليه وأنهم يخلطون مؤلفي الموسيقى السيمفونية والأوبرا ويطبقون كتب الروايتين مراراً ومراراً ويصنعونها أعمالاً أدبية عظيمة يلزم كل طالب في المدارس أن يدرسها ويحترون تكريمها لآي فرع من هذه الفنون الجميلة من أشرف الغايات وأكثرها جدواً ويستندرك تلامذاً هذا المنهج الإسلامي الذي ألقاه هذه الأوساط. هل أطلب إليهم الغناء الفنون الجميلة جملة وتفصيلاً؟ وعلام اعتمد في هذا الطلب؟ على حلة من الأحاديث الوافية والمؤسرة، لا وزن لها في مجال التخصص العلمي!

ويكرر الشيخ الغزالي اتهامه الواضح والصريح للقيادات الإسلامية العربية بشكل خاص وبتفاتها بقوله: إن الإسلام ليس ديناً أنشأه لكم وحكم، إن لكم فيها بدواً فينبئ الطائفة! وعندما تصومون مع الإسلام في مكة واحدة وتقولون: هذه الصلوة لا يتم عمل أحداً من الآخر فسطح كفة الإسلام وينصرف الناس عنه. وهذا ظلم كبير رسائل الله وهدياته.

ويبدو واضحاً من خلال تصليح الكتاب أن الشيخ الغزالي يتردد بشكل خاص على ضرورة عدم الخلط بين التقاليد العربية القديمة منها أو الحديثة بين نثر العالم الإسلامي فهو يعتقد ويشكل سائلاً لا يتلوه شعراً في بعض كثير من الحالات، مثل هذه المحاولات التي تلتصق بالشيخ الإسلامي شعرات أو عادات ليست من صلب العقيدة ويستعرض الشيخ الغزالي الكثير من هذه العادات فيقول: وكان العرب يأكلون باليد، وتلك عادتهم. ولا غرابة إذا كان الأكل بيده يلحق أصابعه... ولكن جعل هذه العادة ديناً، لا أصل له... وفي هذه الأيام تذهب ويؤد للمسلمين إلى أوروبا وأستراليا ويمكن أن يصيروا أن غيرهم في أداب الأكل يترك المحرمات وتسمية الله مثلاً، أما الجلوس على الأرض حتى والامتناع عن استعمال الملائق والحمرص على لعن الأصابع... الخ فهذا تنكح أمراً بالإسلام ورسالة وأطلق عند المسلمين شملت رديئة.

ويعد الشيخ الغزالي عادات عربية أخرى فيقول أنه ليس للإسلام رأي معين والسلم يرتدي ما يشاء غير جالس على أسراف أو غيلاء. ويترج كلامه بقوله: وإن الجلباب العربي في عواصم عالمية أسس شارة على الأسراف السعي والانطلاق المجنون ورره شهوات مطاعة وأهواء جامحة! إن ذلك ما يهدم الإسلام ويشرعونه؟

ويضم الشيخ الغزالي كتابه في شؤون امتنا الزاهرة ويروي حال الشعوب الإسلامية ويتكلم بإسهاب عن مبدأ «الشورى» في الإسلام ويقول أنه مبدأ عظيم ولكن تحقيق الشورى وضبط أجهزة تنفيذها يتقرر لدينا والشورى في دولة الخلافة برزت في صور شتى وليس المهم أي طراز تستمد منه، بل المهم أن نرصد الضميمة الإسلامية التي تجعل الشورى حقيقة مرة يفتني الفرد المستبد، وفتوت الوثبات السياسية، وترجع الرأي الصحيح دون هوائيات. ويعتقد الرجل الكفء دون احتفاء ويستندرك الشيخ الغزالي مقوله ولقد نقل الشرق الإسلامي صورة

لندسوق طيات العروبة في مرحلة حديده من تاريخه صرعه فيه مويرث جاهلية وحدهته تقدمه سحره. من فيه قد حدث! ثم تروى الانتعاشات عن نحو مدخل وسبب التوثيق نسبة وسط هالة من بأيد شهي مكتوب: «وإن من بينه من سعد والورد» رت مرته الشارح لوحته في رطبه عذب من ورم العرف ومسلمين قد: آلاف المؤلفة للكتب هم أهدا ولتتبع ما يملأ بلاد

ويتابع الشيخ الغزالي ذلك
ويحيى شمس شجيرة، ويريد غشا الوسائل المؤدية غا فروصاً عينية على أساس من القاعدة العقيدة وما لا يقوم الواجب إلا به فهو واجب

وتفصيصاً ذلك وضع تفسير صحيحة لأحداث الأمر والهي وتغير الفكر ومفهومه مرتكبي الفكر البواح، ونوضح لعمق الدفعة من اندمجة للمشروعة والشورة التي تنقص بيان المجتمع. أو برن الفن الواجب، والمخرج المسلح

من خصائص والديمقراطية الحديثة أنها اعترت المفارسة حرداً من النظام العام للدولة وأن للمعارضة دعياً يعترف به وتدعيم معه دون حرج! ذلك أن مالك السلطة مشر له من يؤيده وله من يبدعه، وليس أحدنا أحن بالاحترام من الآخر

والواقع أن هذه العقيدة تقرب كثيراً من تعاليم اخلافة الرشد، فإن عنى من أي طلب لم يتشبع من عارضوه، أو يحشد الجموع لهميم، بل قال لهم: انبوا على رأيكم ما شتم على شرط لا أجدوا توصي ولا تمشكوا دعاً، أي أن الرجل العظيم يريد معارضة بناة لا هدامة، ولا يرى أن الاعتراض على شخصه متكرراً!

ويتمم الشيخ الغزالي كتابه بقوله: «إن هناك من يريد فن الشعب باسم الشعب وواد الحرية باسم الحرية وفي حرية الدرع، كي قلنا عنه، وهذا القليل المحقور، فعلموا بالمسلمين الأصابع» وهناك من رجال الدين من يعيش في مواكبه راساً في دنياه، زاهداً في أموره، مستوحاً لعمه الله...! □

قراءة اليوم لنص الأمل

النموذج في اليوم العاشر

قصص

زكريا تاجر

دار الآداب - بيروت - ط ٢ - ١٩٨١

■ إن زكريا تاجر من أهم كتّاب القصة القصيرة ونقل أحد وجوهها البارزة في الأدب السوري خاصة، والأدب العربي عامة. إن عالمه القصصي مشحون بالطاقة الثورية على الصعيد الفني والاجتماعي، إذ يحكم معظم تقاليد الفن القصصي المتعلقة بالسر والمأساة والوصف

المسلّ، التي تقترب بها القصة من الحدود المألوفة للحالة من الفؤاد الإنسانية. إن عالمه فضاء متحرك حيث الأبعاد الأسطورية تتسلل أحياناً فضاءه في حين أن الرموز تستخدم في حقل الإيماء وتخلق فضاءاً من الدلالات. إن الرموز عند زكريا تاجر ما هي إلا وفقات عمودية متعقبة في جريان القصة المتعاقب. ليست قصص زكريا تاجر قصصاً كلاسيكية، لأنها لا تعتمد على الحكمة وهي من أهم العناصر في القصة التقليدية، إن قصصه قصص رمزية تستخدم اللغة للشحنة بالإيماء والسر الأسطوري حيث تحول مساحة القصة إلى مسرح للمكان والزمان اللامعنيين. من هنا تتجلى شعرة القصة التامة.

على كل حال، فإن تاجر زكريا تاجر يعتبر من أهم الأبطال المشرقة على امتداد الحضارة في الفن القصصي العربي في الحقبة المعاصرة

١. تلخيص النص.

شاول هو قصة السر في يوم العاشر لتلخيص. وقد ظلّ شعور بتلخيص القصة بالتصانيف في حلة واحدة وذلك من أجل التبرير في كل عنصر من عناصر النص في البناء الكلي ويحصل على هذه الجملة: (يتحول يوم العاشر بعد الترويض في اليوم العاشر إلى مواطن في المدينة) ولأنّ مستكشف من خلال هذه الجملة الملخصة للنص العناصر التالية في البناء الكلي

٢. دراسة في بناء النص.

إن الجملة الملخصة للنص استرجعية - إن صحّ التعبير - في دراستها لأنّ لبناء النص حيث نلاحظ منها أولاً ما نلاحظ تسلسل القصة الافتراضي.

(تسلسل النص الافتراضي) -

يتألف النص من بداية ووسط ونهاية.

أ - البداية - نقل التمر من الغابة إلى القفص

ب - الوسط - إجراء الترويض

ج - النهاية - تحويله إلى مواطن

إن البداية في القصة تمثل العرض وتنتقل من الغابة إلى القفص حيث تبدأ بهذه الجملة: (رحلت الغابات بعيداً عن السر السجين في قفص). حيث نلاحظ أن العرض في النص هو عبارة عن حلة واحدة أما الوسط فيمثل العقدة وهي تمثل الجزء الأكبر من النص حيث تبدأ بعد الجملة الأولى التي بدأت بها القصة مباشرة. إن مكان العقدة هو القفص، أما الزمان فيمتد عشرة أيام تجري خلالها عملية الترويض.

اليوم الأول - يرفض التمر أن يطعم أواوين المروض.

اليوم الثاني - يعترف التمر بأنه جائع.

اليوم الثالث - يقف السر وقفة عسكرية معذراً أمر المروض.

اليوم الرابع - يدرب السر عن مواء القفص.

اليوم الخامس - يدوم السر مسجاح.

اليوم السادس - يدرب السر على فتح الحمار.

اليوم السابع - يهين السر

اليوم الثامن - يصق المروض القفص

اليوم التاسع - يأكل السر عشياً.

اليوم العاشر - يصير التمر مواطناً.

وأما النهاية فهي تمثل الحل، وهي عبارة عن جملة واحدة تنتهي بها النص، وهي

(وفي اليوم العاشر، احضر المروض وتلاميذه والتمر والقفص، فصار التمر مواطناً، والقفص مدينة).

ونلاحظ أيضاً من الجملة الملخصة للنص العناصر التالية: - (المادة) -

وهي تمثل الهيكل العظمي للنص، وترسمها كما يلي: -

القفص المواطن

(المكان) -

وهو هنا: الغابة / القفص / المدينة.

(الزمان) -

«النموذج في اليوم العاشر» ثنائية

وهو هاء، ألما قبل الترويض / ألما بعد الترويض
(البطل) -

وهو هنا، النسر / المواطن.
والآن نرى مستويات التحول في كل من المكان والزمان والظل

مستويات التحول:

يمر النص مع تطور كل من المكان والزمان والبطل في سلسلة العن الزمكانية حيث يحدث التطور لا يتكسر على مستقيم تصممي وإسبا على شكل الانحراف التدرجي، وذلك بلاسطة بوضوح خلال الحملة للحصة للنص

(تحولات المكان) -

الغابة النقص المدينة

(تحولات الزمان) -

الرحبة الحاجة

(هنا أريد أن أشير لغفاري، بأن الرغبة مطلب متناهي وفي وأما الحملة فهي مطلب قهري، خصرع وفلك في قول المرتضى للنسر حين رفض الأخير لمرءه، وإنشأ، جمع كيا نشاء، فلي أرغمك على فصل ما لا ترغب فيه). حسنا، الخرج / الرغبة، والتصادم بينها.

(تحولات البطل) -

(النسر - في الغابة) (النسر - في - النقص) المواطن

وهكذا إن مساحة النص تحيطها الغابة والمدينة من جهة، والرغبة والحاجة من جهة ثانية، والنسر والمواطن من جهة ثالثة. وكما يبدو، فإن النص يتحرك ضمن مساحة ثلثة الأطراف

وقبل أن نتغلل إلى حقوة جديدة في دراستنا أريد أن أشير إلى نقطة جديدة بالذكر لا يمكن تجاهلها نالسة إلى ما سأتز من مناقشة مرئية الكاتب، ألا وهي علاقت البطل.

(علاقات البطل) -

البطل / الغابة، علاقة متناقضة في التعامل

البطل / المواطن، علاقة متعائلة في التناغم.

6. فضاء النص:

الآن، سنصل إلى أهم جزء من تحليلنا للنص وهو الحقل الدلالي، حيث

تدرس الرموز وتتضح أبعادها بعيداً عن الاستقالات التي لا تحتملها الرموز الموجودة في النص ولكنك لا تساهل في إخراج دلالات يمكن الإسك بها وردة الكلمات، لأن الزمر عدد زكريا نثر لا يُعتر من رمزية الحليل بحيث تستطيع التثمين ولأننا نعلم أن عللة القصص متعج يتطلب النقيب والكشف لأن النص عبء تتشدد على لغة الزمر القطوع في الأداء العقي.

ومل كل شيء، سنحلل رمز العادة التي تمثل الهيكل العظمي للنص، والتي ذكرناها قبل قليل في دراستنا لبناء النص

النسر النقص المواطن

إن هذه العادة تقول معنا على الشكل التالي

الإنسان الحرّ السجن الإنسان المدجن

إن المواطن إنسان مدجن إذن... وهكذا نلاحظ من العادة المؤكدة أن النص خطاب أهي سياسي للمرسى وأن المواطن كلهم في دولة ما نموذج

مروسة تم تدجينها على الرغم من أن الحرية فطرية الأول واستناد إلى هذه العادة المؤكدة نحصل على دلالات الرموز الأساسية

في النص

الغابة: الحرية، الجبال، الحلم، البوينا

النسر: الإنسان الحرّ والظلم

المواطن: السلطان

النقص: الدولة - لعمرو الأركسي

الغابة: السجن، مكرب الأعداء

النقص: الرغبة، الظلم، السجن اللائق

هكذا، مؤخر التنبؤات الخاصة فضاء النص. لعاه / المدينة، النص لا المرطس، الحرية / النقص والظلم. وخاصة ثالثة: الرغبة /

الحاجة، التي ذكرناها في تحليلنا لمستويات التحول حيث الصراع الأكبر والأهم بين النسر والمروص وذلك كما جاء في قول المروص لتلاميذه

(عنكم لا سواي أتي خعة أن معكم حاكمكم عدتكم الأول) و(راقوا ما سيجرى بين من يملك الطعام وبين من لا يملكه، وتعلموا أن

مشكلة الحزبي هي أهم للمشاكل الاجتماعية على الإطلاق عند الكاتب، لأن الحرية مخلوق عليها أمام الطعام كما قال المروص: وأنت رغم على إيطاعي

لأي أنا الذي أملك الطعام وأما النسر فإنه لا يريد أن يعطيه لأه ولا أحد يأمر النمرود ولاه يقول: إن أكون عبداً لأحد، ورفض طعامه، ولكنه

إنها نبوءة
ماركس
معكوسة
فيا للمصير
البائس!

الرغبة والحاجة

أحمد جنان عثمان

شاعر من النص الشعبية، يدرس اللغة العربية في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة دمشق. له مجموعات شعرية منها: غداً أنا مجموعة الشعرية التي كتبت فيها باللغة العربية مباشرة



قراءة اليوم لنص الأمل

« في القصص والطعام بيد المروض فحسب، إذن، إما الإطاعة للحصول على الطعام، وإما التمرد والمخروج من القفس، ولكن إلى أين؟ هكذا يتبين أن رؤية الكاتب هي أن الخبز هو المشكلة الرئيسية في المأساة السببية أي الخسر = الطاعة ونكسا كتنسب أيضاً صسر السبق الدلالي لنص أن أخيرة - خورق فالتوت إذن، هل يكون الخروج من القفس موتاً؟ وصاحبة إذا تذكرنا هذه - صملة في النص - حارون التمر أن يتذكر الفلايت، فأخفق، هل العودة إلى العانة موطئ الحربة والجبل مستحيلة ما دام التمر قد نسي الفخايت وما دام الترويض قد تم؟ كما القرد قد تحول إلى الإنسان من قبل الطبيعة من خلال الأصطفاء فهل تم تحول والتسرة إلى المواطن المدجن خلال الترويض من قبل السلطة؟ وهل السلطة طيبة معاكسة؟

هل إما الهلاك أو الطاعة؟

وما دام السر قد نسي العانة فأطاعة إذن؟

هكذا يبدو أن رؤية الكاتب سوداوية وشتملة في عودة السر إلى الغاية، إلى الحرية.

لما الدراما فقد تمت وتطورت عبر الصراع حتى وصلت إلى المأساة في أخصر النص حيث تنهي إلى هذا المصير: (وفي اليوم العاشر، اختفى المرض وتلاشى والشر والقصص قصار التمر موافقاً، والقصص مشينة) ب. عب خورق في هذه التراجيديا بل في هذه الكوميديا الشريرة. وما السوء لمشروبه باحدا، السلطة والذوية والحيثي والسجون مانقلاب الحرية من الطاعة، وعلاب سرعة إلى حجارة وانقلاب لإسان إلى القرد. وما سوء ماركسي معكوسة. فما للمصير البائس.

وما دام الصبر هو هذا، فهل يريد الكاتب أن يشير لنا بأن تقصرت من الباب خورق؟

رغم...

خلاصة:

إن هذا النص كما تبين من خلال تحليلنا السابق نابع إلى حد بعيد في استخدام السرد الأسطوري كمنهج للقصص والخرافة الرمز وسيلة للتعبير. ومن هنا نمتزعه النص من القصص التوضيحية عند ذكرنا نمر ومن أجل ذلك أخذنا بها التحليل لكي تكون مسأ معتمداً للدخول إلى العالم القصصي التامري.

وإن بإمكاننا أن نتخرج من خلال هذا النص بعض التنبؤات الفنية والمصاحين التي نستطيع أن نمثلها على الأدب التامري ككل، ونملك تكون قد رسنا الخطوط العريضة لخار الأدب عند الكاتب. منها:

أ - القصة التامرية تبدأ بالمقدمة سائرة دون العرض المسهب والممل أحياناً عند القصة الكلاسيكية، وتتمثل المقدمة أكثر طغياناً ومأساة.

ب - القصة عند ذكرنا نمر تنسب إلى تراث الأدب اللامعقول، فلذلك عبارة عن مشاهد غامضة والحركة فيها غير منسجمة. وأما الزمان فلا شعوري، تطلق المكان لا يتقدم بالتسلسل إلا بشكل افتراضي.

ج - البطل مأساوي لا ينتهي إلا إلى المصير المحزن ومقتل الكاتب رؤية متؤلمة.

د - مفهوم الزمان في القصة التامرية مفهوم أوفيدني (نسبة إلى الشاعر الروماني أوفيد)، أي، انحداري حيث العصر الذهبي في الورا والانهيار في انحطاط مستمر، أما الخلاص فهو العرنة.

ومن هنا، فلذلك أوفيدني بالمعنى الأدبي، ورومانتيكي بلعنى الأوسع.

هـ - معظم القصص عند ذكرنا نمر عبارة عن كايوس، وأحلام في قبة الشياطين وإن الكاتب على خط التواضع مع التراث الكائناتكي.

صدر حديثاً سلسلة «حكايات مع الأديباء»



محمد مهدي الجواهري

لإسلام طه التكريتي

١٥٠ صفحة، ٥ جنيهات استرلينة



أحمد الصائغ التجللي

لزهر مارديتي

١١٠ صفحات، ٥ جنيهات استرلينة



رفاق سيقوا

أمين نعمة - فؤاد الشايب - معين يسيسو -

عليل حاوي - صلاح عبد الصبور

لياسين رفاعية

٢٦٠ صفحة، ٦ جنيهات استرلينة



رياد الريس بوكس

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE

London SW1X 7NJ

Tel: 01-245 1905

Fax: 01-235 9305

لعنة «شرق المتوسط»!

كمال أبو حبيب

حالاتها وهو يرد أحداثاً وقعت بعد عودة رجب من رحلته الأوروپية إلى الوطن، واعتقاله من جديد، وتعديبه، ثم موته نتيجة التعذيب بعد أن يكون قد فقد بصره. ويشمل انقسام السرد إلى زمن وما يلازمه من تعدد في المنظور تقنية بارزة، بدأت في الرواية العربية مع وليم فوكس، وأدانتها بالعربية قبل صيف روايتي بارع آخر هو جبر إبراهيم حرا - وتسمي هذه التقنية (التي يتناولها) «الزمن الروائي» فيها شخصيات في «شرق المتوسط» هما رجب وأنيسة، كل يروي فصلا من الفصل الستة بالطريقة: رجب «٣٠١/٥/٤» وأنيسة «٣٠٢/٦/٤» باستعادة أحداث تروى من قبل، لكنها تأتي الآن معاني من منظور آخر مختلف، أو مثلاً لزيد فعمل شخصية متباينة، أو كشتم حبيب من المعاناة المرحمة - يمكن كما أن تكشف في «سرد» السابق لها، أو سريرة حبيب في هي شخصيات يمكن سحاً لشخصية ثانية أن تعمرها. كما تسمح هذه التقنية، التي تقوم على كسر الزمن وتفتيته ومنع تاليه التاريخي من الانكسار، بتجسيد حالة الشخصيات لتشرق رجب السرد القصصية للحجرات والتفتت وتشتت وتشتت تشكل عالم الرواية. وفي هذه التقنية، أيضاً، ينبغي أن السلطة لا تخاف اصطلاحاتها وانتهاكها للانسان عند رجب ورسالاته في عالم السج (الداحل) فقط، بل قارصه كذلك ضد الانسان في العالم (الخارجي) فهناك عشرات من المتناظر والمفسطهدين، وأخص الفشل والارهاب قلاً العالم الذي تعيش فيه شخصيات الرواية وهو العالم الذي يخرج اليه رجب ليواجه بعد ابيهه الصانع وسقوطه. غير أن أبلغ ما تكشفه الرواية، عبر هذه التقنية، هو للذي اغتال من التدمير الخفي، والمقتل المشر وغير المشر، والتخريب، والتفويض - في حياة رجب وكل من له علاقة به في العالين الداخلي والخارجي - الذي أنتجته السلطة بتعلمها الرخشي مع الانسان

دون شك، مع أن الرواية لا تنفض هذه الحقيقة تماماً، ثم من حيث هي رصد عميق الفهم للذات الانسانية المعقدة في شاك السلطة المستبدة: هذه الذات في إشراقاتها، وكفاحها، ثم في تشوهاها، وتناقضاتها، وتحولاتها، وأسبابها حين تتعرض لبطش السلطة وانتهاكها وازمائها

تتخذ الرواية نقطة انطلاق لها الساعات الأخيرة في السجن لتمثل سياسي هو رجب اسماعيل، وإتهامه الماسوي أمام معليه وستجويه بعد سنوات خسر من الصمود والرفض العبد والتخلف. بالقصص للطق، غالباً، وبالكلية والصفة الفاصلة لـ «رجب واحد» من رجب من المنظر (يُشير ١٤ مهم في تزلة واحدة) تربط بينهم في سجنهم علاقات على قدر من الشواهد والقيم والخميرة ورواية الصمود يبدل تعمرها عميقة بشرية ماثلة خارج السج (قد كانت ترحل حراً في أوقات محبوبة) علاقت رجب قبل دخوله إلى السجن، لكنها لا تكتفي في «رواية» ولا تترك درجته معادته داخل السجن) أما زمن السرد في الرواية، في أسسه في

رواية تكشف طبيعة السلطة ودورها في الحياة العربية.

دوراني التقليدية المتخصصة، فاته ليس واحداً، بل هو زمان. الأول تقليدي تماماً ويستخدم طريقة تقليدية، ويشمل به السرد الروائي: الزمن الحاضر ورجب يصف أتيلوس، الخفية التي يجر عليها الآن، بعد زمن من مفادته السجن، إلى اوروپا والثاني كسر لتقليد الروائي بارع، يُجسّد حين يكشف صدمة اكتشاف معرفي حاد، ويختصر مساحة واسعة من السرد الروائي الذي كان سيكون ضرورياً أولاً استخدام هذا الزمن الخيوط يبراعة: وهو زمن حاصر أيضاً، لكن روايته ليس رجب، بل أخه أنيسة التي تبدأ بحملة صائمة - ولو كان رجب حياً لكتب لكم رواية ثور شيئاً آخر تستمتعون وأنتم تقرأونه. لكن رجب رحل، ورحل منذ وقت بعيد. وروائي هذا الزمن في الفصل الأخير القصير من الرواية مشكلاً

شرق المتوسط.

رواية

عبد الرحمن منيف

المؤسسة العربية للدراسات

بيروت ١٩٨٧

تقدّم رواية عبد الرحمن منيف وشرق المتوسط احدى أبلغ الشهادات ضد السلطة السياسية إدانة وتأثيراً. ومن البالد أن منيف يسرد رواية كاملة طويلة لصفحة هذه الشهادة ويولونها في شكل يكسها قوة دامنة ويحوّلها إلى ما يشبه الملحة الأبدية للسلطة وتعاملها مع الانسان، لا في بلد محدد واحد، بل فيها بسيمه «الشاطئ» الشرقي للسج المتوسط. وتكتب هذه الصيغة الجغرافية الرواية بعداً إنسانياً ولاأداة موسعة لم تكن تمتلكها أو كانت قد حصصت بلداً بيمينه. لكن، من جهة أخرى، تتخذ هذه الصيغة الرواية من عصر كان سيكون مؤكداً لو لمج الروائي متى بدأ معيه، كما تتخذ الروائي - الروائي أيضاً. ولعل صيغة التوسيع هذه أن تكون أول العناصر الدالة على إزهاق السلطة وطمشنا. فالروائي لا يمدت «بطولة» أن يكون يسوع المسيح يحمل صليبه يسمه ويواجه سلطة معينة - سواء أكانت سلطة بلد أو أي بلد عربي آخر - بالشفادة التي يلهث وراء الكتابة الروائية من أجل أن يثلي بها. والسلطة لا ترحم: وهي قادرة على أن تصليه حتى لو اضطرت إلى صنع صليبه بنفسها - وتلك تروء أبداً في التصحية باللا والجهل خدمة للمواطنين هذه الطريقة السخيفة، الصريح بصنع صلبانهم لهم وتعليقهم عليها.

والرواية بنية لغوية - تصويرية تلك درجة عالية من النضج، وعمق التحليل، وتتدفق فيها اللغة متناظرة متراكبة كجداول جامعة على الصفحات، لاحت بطريقه تجسّد التوتر وإيقاع العنف والرجب والبطش الذي يسمّ العمل الذي تسعى إلى تولوته. وهي، بلغة تقنية مستهلكة، وعمل على بارع يكشف عن موهبة روائية كبيرة، وبقدرة تقنية عالية. غير أن غرضي الآن ليس تقديم دراسة تحليلية لهذه الرواية، بل التركيز على عمار فيها تتلاق مباشرة بالمرسوم الذي أنشأته، وفي حيث هي كشف طبيعة السلطة ودورها في الحياة (العربية)،

شيء. ومع ذلك ما به يحتفل رغبة لأجبار رجب على العودة من قرطاسا وتحال حياة حامد إلى سلسلة يومية من النصايفات والتقف والصعوبات والاساءات على أن العشوائية لتتبع حدها الأقصى حين يعود رجب فعلا، ويعتقله الرقيب من جديد، ولكنهم يصرون في اعتقائهم خادع. والوحش حين تقع في غاله فرصة لا يجه كيف قامت. بل مع بعضه ألا تمت في هذه الحال أبدا بعد ان يسلم من لحماها حبسا وفقد يبقاها المشجعة، التي لم تعد له بها من حليته، إلى التراب. وكذا هي السلطة في وشرق المتوسط

•

لثة جانيان لما تقوم به وشرق المتوسط من كشف لمشوائية السلطة وتدميرها للإنسان. لاثيرا لتعمير الانسان الذي يمثل موقع الضحية، كما يمثل في رجب وحامد وهادي وشات الضحايا الآخرين (والجميع الذي تتحكم به بأسره في الواقع)، والثاني هو تدمير السلطة لا الضحية بل للجلاذ نفسه: الانواب البرية التي تستخلصها من أجل فرض هيبتها وتكرس أميتها ويسحق الذين يقفون على الطرف المتلقي لضرباتها القاسمة. وفيما يشكل الجناح الأول عود تاتي الرواية الاساسي وتطلي درجة عالية من التفرع، فان الجناح الثاني ينجلي بوصفه هاشما تقريبا من هوامش تشكل المحور الاساسي. ورغم ذلك فان في رصد الرواية لعمليات القمع والتعذيب والهيمنة على الانسان قدرا من الاعمال للتعاطف التي يمتصق الاثرون. وتشمل هذه الاعمال، في لمحات من سلوك ربابية السلطة في مواقف معقدة، تعقيب الرصد والاعتقال والتجسس والتعذيب والاستجواب، متخللة أشد صورها وصورها وتكامل في شخصية الاثري ونوري بالدرجة الأولى.

في دور التجسوس وأمر مركز التعذيب كله، يمسد الأعاك ما في السلطة من قحة، وسبوت، ونذالة، وغيره ولوم، وتلون في الأساليب والهجة والتعامل، كما يجسد كل ما في السلطة من تلذذ بتدميرها للإنسان، وإجبارها على الركوع، ودمه إلى السقوط. ويبدو الأعاك ناديا لعلا لاية قدرة على الاحساس بمشاعر انسانية عادية، على التعاطف أو التعفف أو الفهم. والشاعر الانكليزي السبسي إليه ليست أكثر من صفائح وشرائط تسمح له، عن طريق استملاعلا، تحقيق أحزانه والوصول إلى دروة السيطرة بقول المجموعة المسجوة:

الحصير مع هذا السدور... إذا لم يكن اليوم فضاء. اسمع يا حول. والله لا أرىبك. أمك ولك من عز ملكك، وأكرمتك، وكلهم وكما. أتترك سياسة الرأس ورفق... وأنت يا عود التنازع، يا حبيب أمه. لمعك فضاء مائة. كل من تأتي إلى السجن وتقول: صبر ولا يلهم شيئا. رؤيتك أولاد الحرم (روح ١٥).

دا دروة فلكك للسلطة يراه رجب متعلبا، جديدا، دا طيبة إن تكن له سافعا. لم يترك الأعا شيمية، قال كل

الموت لكي يسجو من حياة الانتهاك والتعذيب). أما القيم، والأخلاق، والفضال، والصمود، والدور الفاعل الذي ينسب للانسان أن يؤتيه في مجتمعه، واليهج عن حياة أصل لسمه وللأحرار، والتضحية في سبيل قضية الوطن، أو الآخرين، والتسك نضل غلبا، مكل ذلك مما تسطه السلطة في الانسان ونهده. هكذا يقى الانسان ذاتا مسخرة، سلبية، عديمة الفاعلية، ذاتية الدوافع والغايات: «أسلمنا وأمعني الطوفان».

تشوه السلطة حتى يصبح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو إليه

وهكذا تنبع السلطة وتنتج فضاء يسطه سائرور لوقت جيد بانه مذكور فاذابها طويتم. يصبو إلى جديف في أي شيء يتسار إلى سبيلهم. كما يفعل رجب مختار تسمى في حقهم إلى جديف. أمة التي عاشت مع رجب، لكي تحط بهم حياتهم. أمة التي عاشت تجربة أشبه المرأة بالانحلال وتبدل كاملين لا تجد فائدة أو معنى في كل ما يفعلها، وفي تدخله في السياسة. حتى أمة التي رقت على الإيذاء والصلابة، وفقدت وقفة للاعتراف وهو في السجن، كانت قد رجعت قبل الاعتقال إلى تدخل في السياسة، وثلثت بصير الذين قتلهم السلطة أو أودعهم السجون. وهكذا تنمر السلطة الانسان، أو تحبته تحيدا مطلقا. وفي كل ذلك تكشف عن طبيعتها العشوائية المتجربة، وطغيانها المروص، وشدائتها واطلايتها، وشموليتها: فهي تصل إلى كل مكان وكل أحد. لا ينجو من جرائمها حتى ليركب الذين هجروا أو هجروا من الوطن. فهي تطاقم حينها كاترا داخل الوطن لو غاربه، في ظلام السجن أو متاعاة الحياة حارجه.

أما عشوائية السلطة. فلا حدود لما يمكن أن يتلعه. وإذا كان الاستطيع أن يرى في ما تخاربه السلطة صدق بنافيتها وحشية تستطيع هي على الأكل أن تيرها لتسها، فان في ما تخاربه السلطة صدق أن غيرا علاقة هم يا بشكل أشكال التخللات على ألبات عملها العسائية المرعة. فهي تطبق قانون المسؤولية لا على الانسان وحده، بل على كل من يجد في تطبيقه عليه وسيلة لتحقيق أحزانه. وما يحدث لحمد في وشرق المتوسط مثل مشع على ذلك. أن حامد حين تمهم شي، ما متروك

تفصيا في ربابته وتشجيه على الصمود ورفض التوقيع، معللة إحساسه بقمه ورجوعه، ثوبت أمه. وبعد انتظار طويل أيضا تتخل عنه حبيته هدى، وتسقط هي أيضا فتتزوج من رجل آخر. ويترك هذا الأخير في العدا الحارجي آثاره المدمرة على رجب، فيهار علة الداخل موت أمه يبدا بنش روحه وجسده وعريته، يماكله المرض. وسقوط هدى يترك في عهه جرعا عميقا يعمد القدرة على إقامة علاقة مع امرأة أخرى، وقتله بالنساء جيذا. لقد تغير العالم تماما غير أن أهم ما تغير وتقرض، كما يكتشف رجب، لم يكن العالم والأشياء، بل هو ذاته. لقد أصبح إنسانا آخر تماما، ماتت الحيرة والصلابة والصمود واليقين والايان معظمة الانسان ولفرنه على تعبرت طريقته في الكلام أيضا. ثم إنها تكتشف في لحظة أخرى أن العالم كله قد تغير وأنها هي نفسها قد تغيرت ولقد تغيرا كائنا. وتقفد أبنية حتى قدتها على أن تكون أما وزوجة بالتي الحفني للكلية، وتصل حينها مع حامد درجة الحديث عن الطلاق والتهديد به في معرض مقلتي من رجب وأبنية حول في أرواقه التي كان قد التمس أمه عليها، يسأل رجب إن كانت أسبقه فرأت اللاون وغيره، بأنها قرأت بعضها ثم تعلفت فالتة: «من أفتي أسرك لأحد، فأكد من هذا لحما».

حتى لو غيرت؟
لو استعملوا الكهيا؟
لو استعملوا أي شيء.
تكدبون؟
أكرم؟

مع تكدبون... الانسان يقول إنه لا يقول شيئا، أما إذا بدأوا بعرضونه، إذا استعملوا أساليبهم، فانه يسير في تلك اللحظات. وكيف يقرر؟ إن جسده هو الذي يقرر، الآفة في تلك اللحظات تنمو، تجبر، واليحد جسده هو الذي يميل كل شيء... (روح ١٧٠) أجل لقد تغير رجب. تغيرت رؤيته للانسان، لغنى الصمود والتقاوية، للعلاقة بين جسده الانسان ونسمة وراذاته. لقد مات رجب، بمعنى من المعاني، قبل أن يموت فعلا، وهو يرى كل ما حوله بهار ولم يبق في ظرو شيء مقدس. وقد عقد العزم.

•

هكذا تشوه السلطة لاسان: تصد نقاده، وتقرض لمانكس، وتدمج إليه نفسه وبالأحرار: تسحق حتى يصبح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو إليه: وأن أحيا فقط، ذلك كل ما هم. (ول إن أحيانا لتسجعه ينص



التشائم التي يعبرها. تصوره حين رأيته أول مرة قبل خمس سنين، أنه لا يعرف كيف يريد التحية، ندا في محاولة، صوته لدس وعيبه اللتين لا تشتان في مكان لكنه الآن يشبه مسماراً أو قرناً بهرته الذي يلمعه لحدايته عارسة السلطة، كما تجرت ربح وزملاءه وصحاباها الأخرين، وشروطه ذاته. حوكت الإنسان بالسبب إليه لا حشرة، حشرة تقف أحياناً حجر عثرة في الطريق لتسحق بالآقدام.

وانجلسا على الأرض، وبدأ يخطبها بجذله. وضع نغمه على رقة إبراهيم من الخلف وداس بكل قفله حتى وقف فوقه وترك قدمه الأخرى تبتز في الهواء. أما هزير فقد داف بقوة فاصطدم بنا ثم انقلب على وجهه.

أما سوري فقامه يتقصص وحشاً غريباً: في تكويه الجسد في حين دما، ولي يعضه الحيات من السحايا. ها هو ذا في حيلة تعذيب مريرة.

وصحكو كثيراً لا وأراد دماشي استلقي سوري على ظهره، كاب يصحك من شخر والندة، وبعد أن صبح عتيبه من آثار الدعوى، قال لي: «ما رأيك بهذه الحيلة، ألا تعرف؟»

أسكت أصابعي بقوة، ودفعتها بين شفتي الباب وبدأ يغلغه بهدوء، لما صرخت بصوت في وجهي، قال يمشى هذه بداية، ماذا تقول. ساجدكم هذه الليلة

أصعوبة. أسكت صمغتي. . .

ويشادل رجب حنق. وأية أرواح أبالسة يمكن أن تعيش في الإنسان؟ لا أريد أن تصور لي في وصف، أية كلمة لأقول إن نوري هو كذلك. (ص ٩٥)

كما يتسائل بطيعة الإنسان الذي ما يزال يرى العالم من منظور إنسانيته.

هوا لشد ما هم غفرون. غفرون وجبناه. . . اليس لهم ذنوب؟ زوجات؟ ولعلقلما! هل تعرف هذه الأيدي أن تعمل الأطفال مثل بالقات الزود وتدابير؟ لا أصقل أن يد مثل هذا أعدت لشيء. عبر أن تعرب وتصرر وتصعب.

ومر ذلك فانا ترى يد سوري. التي ما يدع رأس صحتي أن يرمي الماء ويغسل، تطعم صغافره للثورة التي يحفظها حيث يعبث صحابها لئلا. وتؤذي هذه اللطفة أن تعيق صورة الوحش الخلفه من خلال التصدع فيما تترك برفقة من سلوك إنساني في هذه الشخصية المنسجمة تقريباً والتي تكشف وحشية السلطة وتدعيرها لكل ما هو إنساني، لا هل صعيد الضحية فقط، بل في ذات الحلال أيضاً.

وفي يصعب لحامت سلوكية أخرى، خارج سياق التصديق والاستجاب، تعمق الرواية كشفاً لتدبير السلطة للحلال. ففي عدد من المواقف يتوقع فيها للره سلوكاً معيناً من الإنسان، أي كأن، يصعب طيبة التكوين الاجتماعي - الثقافي - القيمي للمجتمع، يتقرب

الحلالون كلّي القواعد والأعراف ويسلكون سلوكاً معيناً تمامه هي مجتمع يمتدك الموت والمراء فيه حرمة متأجدها الجميع بأهل قدر عكس من الاعيار، يصرف الزبانية وكأهم لا يتصور أن هذا المجتمع. لقد فقلنا كل حسانية محمكة تجاه أعرافه وتقاليده ورواياه للآسلاف والذلت والخلية. هكذا يصحرون في حضرة الموت وكأهم في حقله من خلافته المألوفة. يتابعون معلمهم الطبيعي. يتقصون على الناس ويعبرونهم. وهكذا يعاملون الأمهات اللواتي يمتحن عن أبنائهن في السجون، أو يزورهم، ذوقياً إحساساً يا للمرارة، ولألم، في هذا المجتمع من حرمة ومكانة. وهكذا. وهكذا. إلى كثير من هذه المعامات الصغيرة التي تحفل بها الرواية

٦. تسج الرواية، عبر مراحل تطورها، صورة لعالم مرعب، ونظم سياسية مرعبة. عالم يحسب الإنسان ككثرة. كما تسج أحلاماً يعلم جلد يعيش فيه الإنسان ليومه دون أن يوقظه عند الفجر صوت الخريف وضريرت أظفيتها، ويلاذ توقر له بعدة أخرى. ولا يتضرر الأمر على رجب، بل تتغلغ شخصيات أخرى في الرواية بتصويرات ممثلة. وها هي تدي مكيات الصرور، مشككة على لسك رجب، وأيسب، وجامد والألم. حدم رؤيا رجب: مرعبة للسلطة، ولطوطن، وحزنا داته، بل وللحزونات أيضاً:

رجب: شيط من فلتوسط الشرقي لا بلد إلا لميوس والجرايا. وأنت تطفر الحمول والسيوف انتظر. حيطل ذلك الشاطبي؟ يتقلب كل يوم عشرين الجواد، يقاتل الجراء، وحتى لو وصلت أهداهم إلى الآلاف، فستظل جراء تعوي في الشرايين، أو كوثنت في المزاليل. لا بما تفرقة ذلك (ص ١٠٠)

رجب: «لويد أن أقول لها إن طرقتنا في الكتابة يا سيني وحدها ذات قيسة ولم تغفر، كل شيء عدده لا قيمة له، خاصة الأسان الإنسان في بلادنا أرخص الأشياء، أصاب الجائر أعل منه أنه لو تطيرن لحقة واحدة في قعر مرادب من آلاف السرايين المنتشرة في شاطبي، لتقوم الشرقي وحتى الصحراء الجيلة، ماذا تترن؟ مثلاً بشر، وقتاً، وانتظاراً بكأ. وماذا أيضاً؟ وجوه الحلالين المنطحة عافية وثقة بالنفس والصحمكات» (ص ١٤١-١٤٢).

رجب: «لخديزي يا أشيلوس إن عدت يوماً لشاطبي الشرقي. . . سيبدو لك سرداباً أصغر من القبر، وهناك

السلطة لا تدمر الضحية فقط بل تدمر أيضاً الجلاذ الذي تستخدمه لفرض هيمنتها



يعد أن تدبري الحود والوحدة، لقد جئت الخلوقات هناك العطف بمحبة لا تقترب من البشر، لا تهره مثل فقط المساك الأخرى، تجمل من المكولة، من طفلة الخبز. ونداء الحرية عندها أقوى من نداء الحجوع. لقد جئت فقط غاماً، والبشر الجاحلن يلاحقون فقط، بغشوش وعبرسون، يدخلونها في الأكليس مع البشر، يفرضونها ويعبرسون البشر، لود، تصرخ، ترقق، محالها كل شيء! ليست فقط وحدها الجحوة يا أشيلوس! الكلام والعصافير جنت ألبصاء.

٧. حامد وهل يمكن للإنسان أن يعيش بهدوء في هذا البلد النعير؟ لا أحد يجز، الذي يعمل في السبالة والذي لا يعمل، الذي يجب هذا السلام والذي لا يهيم. . . بلد مجرور رجب أن يدبره (ص ١١٧)

أثية. وأصبحت الحية صرية لدرجة أن الأسان بدأ يتخاف من شمسه، يتقهم موجودين دالماً، حين ينام، ويحلم، حين يسير بالشوارع بل وحينو ويمتد، (ص ١١٨)

أثية: «ولكن هؤلاء الأبالسة يعرفون كل شيء، وقد تحسرو سجالهم أساه اقرباننا، أساه، اولادهم وأصهارهم. . . ورويا أساه الكلاب وباني الجيوانات. . .» (ص ١١٩)

أثية: «لأفنى لو نستطيع أن نهرب من هذا البلد، ولكن لا أين؟ وهل الأماكن الأخرى تستقبل لآسين؟ يجنون عن الحرية ولقمة الخبز؟ وحرية وأخبر. هل يزحان في الأماكن الأخرى وهل يعطونها للره؟» (ص ١٢٧)

الأم: «ما بال الدنيا تثيرت! الأخ لا يعرف أخاه، كل واحد يا نفسي. . . ليس هذا كل شيء، القتل، السجون، يلاحقون الرجال لا أحد يعرف أن أين أو لي متى. . . الدنيا في جانبها ولا يمكن أن تنقى هكذا» (ص ١٢٧)

رجب: وأنت يا بلاد الشاطبي الشرقي، بدأ من ضيفال البحر، وحتى أهلق الصحراء، لئلا لا تتركز شركك بصلون من الشيوخ؟. . . أعتاق الرجال والنساء لتلوي عن مهل، ثم تسقط. . . تخفر الصدة تستقبل كل يوم عشرات الجثث التي أرتج لها حتى فرحة الحلم، حملت أحزابها ورحلت. وأنت يا أمي. . . هم قتلوا كل شيء. . . هم قتلوا هم بمهلاً، بل مغفل. لا أسباب تعطل. . . ماقتة لسفوفه، أو شرعيته، أو أهدها. إنه حقيقة

٨. لتاتل الآن الفاجعة الأعظم في كل ما تكشفه هذه الرواية للأسطورة: لقد حدث كل ما حدث دون أن يكون نمة من سب واضح لا اعتناك ربح وزملاءه وتدعيرهم وتقلعهم بالقتل الروسي المروق أو قتلاهم برأيك عدلاً. ولكنهم لم يمتلوا بمهلاً، بل مغفل. لا أسباب تعطل. . . ماقتة لسفوفه، أو شرعيته، أو أهدها. إنه حقيقة

٢- «الكهرياء».. تلوث الحقيقي، يخفف القلب ثم يموت. كانوا يضعون التبر على الأكفاد، قريبا من القلب، فوق الألف، بين الأليين. ويتنفس القلب، يرتجف، يتوقف. .. ويتوقفون. مثلت المرات فعلموا ذلك. الارتجاف، الاحساس الحاد بالتوتر بأن كل شيء قد انتهى. .. ثم وأتياه نصعني، وأرتعش رعدة الحياة هذه المرة، وما أتأجر ألامني إلى الداخل، لكني أتأكد أن رأيي ما تزالان استيلائان المولد، حتى أشعر بالارتجاف من جديد. .. أحسه كانوا يموتوا. وأغيب. .. وما نكاد رعدة الحياة

٣- ثم غلقت سبعة أيام في السفك. كانت يدي مبروشين بجبل، والحبل يجرني إلى السفك، فأنفثت كل أطراف أصابعي، عندما انتهت الأيام السبعة، كانت ساقاي يحجم سبانا الخيل: متورمتان ورغوان، نقيتان. لا.

وكان يقسم رأسي في الماء، فأحس أنفالا لا حدود لما تخم فوني، حتى إذا كنت استنقذ، جرت شعري بقوة، وقبل أن أشتد شوقي الثانية أمس من جديد نقل الله، رصاميا كبريا وهو يفرغ وجهي مرة أخرى

٤- وصعوني في كيس كبير، أدخلوه رأسي، وقبل أن يرعد من أسفل، أدخلوا فتيين، وكلاهما مراد، المفضل ويدت تمشي، وحولت إلى القلب على حائتي، أحس برسل نصاعيا فوق كتفي. على وجهي، وأحس الظافر تنمر في كل ناحية من جسدي. .. روضة بالقشري، وبغني، وبما بقي لدينا من إحساس بأننا نتمشي إلى المجلس البشري، أتوقف الآن عن الانقباس.

٩- تنصم الرواية موقفا لا تكشفه إلا في مرحلة متأخرة جداً من تطورها. ويكاد هذا الموقف حين يسلن أن يندخل نية الرواية تماماً ويقذف بها دار من صراعات داخلية في نفس رجب، بسبب انهيار المقطع، إلى حيز غير لغوي للتوسع أو، بكلمة بسيطة، التفضل. ومع أن هذه مشكلة مهمة في حد ذاتها، وكنت قد قلت أنني لا أسعى إلى تقديم دراسة تحليلية للرواية، فإن ثمة ما يسوغ إيرادها الآن. إذ إن جانباً منها يتعلق بجمهور ما أتأمله في هذه لفظة، وهو الدور التنويري، التنويري للسفك على كلا المستويين: العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي.

لقد تحولت الرواية، منذ لحظة انطلاقها، حول إشكالية مسؤول رجب وسقوطه للتأنيث في روضه أبحر، وبعد سنوات خمس من الصمود، ونزولها لتجديد الطول. ولقد اكتسبت الرواية عدايات رجب الداخلية تلك اللحظة، وخلال اللية الأخيرة التي قضتها في السجن مع زملائه بعد التوقيع، بلغة ملهقة في تزوها وصاعها وفندرها على كشف دقائق للشاعر والأحاسيس بالشعور، والأخبار الروحي والرعب من أن يقوم الرفاق بقتله. بل إن هذا الخوف من الرواية لين أفضل أجزائها

لكم يا كلاب! إبهالت على آلاف الضربات بالكرايخ والأحذية صريري بأحديتهم على وجهي اللثالي، فلفز واحد منهم فوق كتفي، وكسكت يدي مبروشين وراء ظهري شعرت أن عقلي تنزق ووقتي نسقط مثل خرقة. وصرحت

٥- لا أعرف. لا أعرف شيئاً! ارتفع صوت العناد، وصعوا عصا غليظة بين يدي، صحكوا وأنا ألتقي، صعدوا علي، أحسست ياه ساعني فوق ظهري. .. هل كانت صمالي تنمجر في مكان ما وتزترج سخوفتها؟ هل كانت تقتران في الليل؟ هل كانت شيئاً آخر؟

٦- تزج علابه. وحضر الحبل. بعد دقيقة أو دقيقتين وجدت ملاسي كومة إلى جاني وأحس عيد تلوث في ظهري، وهو يشد الحبل على يدي حاداً يستطبع هذا الخبر. وبعد «الكرايخ» التي يذفر عفرة من حراسته ويعملوا على تسليطه. سكت الفصل أكثر من مرة. ..

أسكت مثل طيب بخصيتي بدأ يضغط يده، أول الأمر، ثم شدني بمك إلى أسفل، أحسست بروجي تخرج من حلق، لا يمكن لأتسنان احتياض هذا الألم كله. .. تركها

أحست بها تليتين، متعلتين كأنها أجزاء زائدة غريبة، وبدأ يشرب الألم إلى لمعالي حاراً مثل سبخ النار. لا أعرف من أين أتى بذلك القديس الكبير، كان أكبر ديسو رأته في حياتي. .. أشعل عود فتاب، أشعل سيجارة ووصع القديس فوها. .. تميت في تلك اللحظة أو بقربه في قلبي. .. لو فعل لأنتهي كل شيء. لكن القديس المجنون العايت لا يريد أن يقتل. .. من جديد رأيته يسكت خصيتي ويترز القديس الآخر. .. أي إله يمكن أن يكون في هذا الكون ويرى؟

الكلمة هي الجريمة التي لا يغفرها الحكام في هذه الأقاليم التي نزحف فيها على أنوفنا

قائمة وحسب، حقيقة لا تسال حولها ثمة إشارات إلى مطاهرت وتنظيم ما، لكن ذلك كل شيء. الاعتقال، هاء، والحكم بالسجن، والتعذيب أو القتل، يدوم عاتلاً تماماً لعل هجمة وقيادتها إلى مسلح تنظر فيه الذبح. الغاية الوحيدة التي تستيط من الرواية لكل ما يحدث هي أن تحت السلطة التي تظهر من مظان المعالجة الإنسانية في المجال السياسي، فالسياسة جريمة إلا للحكام وأن نغم أي شكل من أشكال التنظيم أو المعارضة أو التعبير. «بتنوسي» يصاد وجب وقد القريت لرواية على الأسماء «ساداً لغت؟» بعد كل ما حدث له، لا يعرف لماذا يقتلونه. السبب الوحيد الذي يدوله معتدلاً هو أنه يريد أن يجعل حياة الناس أكثر معاناة بالكلمة

الكلمة؟ الكنتيجة؟ الجريمة التي لا يغفرها الحكام الصاعيد البهالي في هذه الأقاليم المرعبة التي نزحف فيها جيمساً على أنوفه مستجدي نعمة القاء. الأقاليم التي سأسمها، ردة وسوقاً، «غرب المتوسط» أو وأى الرافق لأني، أما أيضاً، لا أمك بطرقة أن أحل صليبي على ظهري وأصعد الجلجلة. هل تكونك مثل هذه البطولة أنت؟ وفي هذا العالم المرعب الذي نجتز أليتنا وميلانينا ووجعنا في سراديبه الغلظة؟

لنكون؟

حسناً، انذ،

لنتوهأ أيا الأبطال الصاعيد.

منطق لصناعة العالم المرعب

لفظة القلري، الذي لم يقرأ الرواية، والذي لم يعرف له حسن حفظه وسعة معرفته في الحياة بعد فرصة اكتشاف معرفة مباشرة شخصية بصون التعذيب التي يمارسها السلاطين في شرق المتوسط، أدرج في هذا الملحق ثلاثة مقاطع فقط من الرواية سترديد حمرته دون شذ ثل العالم الذي يعيش فيه، وفي «صميم» له، لكنه يجهله. وفي الرواية عشرات المقاطع الأخرى التي تصامي ما اقتست، وأنصم بفرادها لزيد من للفرقة واللحيرة وصعته الإكتشاف

١- ومذودني على طولة، كنت عارياً غلماً، وجهي باتجاه الأرض، ورأسي يرتجف من الضربات، لا أعرف أي عدد من السحار أظفروا في ظهري، على رأيي، داخل أنفي وبين يدي، كانوا يصيحون أول الأمر، وأنا أحوال السداع من نفسي يسائي الغلظتين وقست مرتين أو ثلاث مرات، ولما حاولت في المرة الرابعة حروا رجل بقوة، وبددا يصرخون: «إصترف. .. إصترف يا ابن الزناء. أتأكد أني قلت لهم: لا أعرف شيئاً، ولن أقول



واستمرت الرواية في حركة تنمورها حتى اللحظة الأخيرة. فقرار رجب أن يعود من فرنسا، رغم ما يفتح له من عوالم جديدة هناك، ليس إلا حيلة لتساعير خزي. التي ملأت روحه بسبب الألم الذي ارتكبه لحظة التوقيع. ويبدو له العودة الظهور الرسمي الذي يحتاجه ليحضر عازره. فلقد اعتزل الظلم حامد روجي لكي يجبروا رجب على العودة. وكان يوسع رجب أن يقرر ألا يعود، تاركاً حامد لشأته وصغيره. لكنه يقرر العودة ليحرر روحه، ويكفر عن ذنبه. كذلك يعلن الشعور بالعار على علاقة رجب بالأطباء الفرنسيين الذين يملغوبه، وتدين يرمو عليهم. إلا عجب به لكونه مصر في السحر سبوت جيتشي. أن يصرخوا أنه وقع التعمد بهيار هذا الإحباط. ولذلك يعني عجم حقيقة توبه له. كل ذلك يبدو متناسجاً مع متطلبات الرواية، ويقتضها دلالاتها، ويوظف تناسجها. وهو في الواقع البؤرة التي تشكل حوافها بية النص الروائي كلها. إلا حظ، مثلاً، أن موقف رجب من الطبقة (والعرب) الذي يلتقي بهم، وموقفه منه، تابع كلية من أزمة الأنيار التي ولدها توبه لتعمد رجب الشعور بالخيانة والعار والذلة.

لكن الرواية، في القسم الأخير منها، تقدم الموقف الذي يراه إليه أصلاً، والذي يعد موضوعة سرك رجب والحدث الروائي كله في سياق مغاير تماماً. لقد كان رجب يسعى إلى تبرير انهياره بانهار جسده ونشأ المرض له، وإسقاط الطيب على أن عليه أن يخرج لتاني العلاء، وإلا مات. أما الآن، فإن رجب يشكك أنه قد التوقيع لكي يستطيع الخروج من السجن تفاقراً نرسه لفصح التعذيب بالكاتبة، بالكلمة المجاعة، وبالسخر إلى جنيت لتقديم تقرير أمام لجنة التعذيب الأخر. وهنا تصطف، بل تنكسر، لغة رجب وحياته الروائية المتطاولاً حاداً. يرى التعذيب، الماض، العنيد، المكابح من جديد. سيكتب ويفصحهم. مع أن الكتابة تحويه الأول. ويصبح صراخه الجليد صراخاً مع الكتابة، وفهم الرواية، وكيف يكتب المرء أفضل رواية ممكنة تخرج من كونه صوتاً فردياً لتكون صوت الجميع. ويدهو أنية وأسرته، حتى ولدها، للإسهام في كتابة الرواية. أي أن صراع رجب يصبح بعداً عن تحقيق الفعل الروائي الذي يحفظه حد الرحمن منيف بعتاً: كتابة الرواية التي تعصم التعذيب. وما فعله منيف هو عمل نصائي، بطولي يحق. وكذلك هو مشروع رجب وعمله.

وما يعينها هو أن الرواية تقص مقولة التشويه، وتعتبر تدليس تمارسها السلطة ضد الأستاء، مرجب هذا السفن الحصيد، لا يشوة ولا يذمّر، بل يبرج مصالح، منيهاً، صمد. ويعود إلى الوطن هذه الروح التصالية ويتركهم يتغلطون منسأ، وبعد استيوان من التعذيب الجليد يبرج، فلقد أصره، ويموت شهيداً، ظلًا ماضلاً.

ما يلفتني في هذا الاعتصاف الحاد هو أنه لا يبدو متسجماً مع عقل تطور الرواية، والشخصية. لأنه يلقي مفهوم الأزمّة في ذات رجب أصلاً. فلقد كان رجب قد

قرّر بوعي تام توقيع التعهد لغرض سيل، هو أن يخرج من السجن ليضع التعذيب، ويشير الدنيا ضد الظلم ووراثته، وينقد ذلك حياة الآخرين، متحملاً في الوقت نفسه إمكانية احتجاز الآخرين له دون أن يستطيع تبرير ما فعله لهم (وإذا لا يستطيع، يسأل المرء؟) كما يمكن أن يجعل حرجه هذا خطة متفكاً عليها بينهم جميعاً) ما كان يصرده من إحساس بالعار والخزي والانهيار والسطو لا مكان له أو لا ينبغي أن يكون له مكان من نفسه. وبالتالي فإن سلوكه خلال وجوده مع أنية وأسرته، وانقطاعه عن الناس، وتصرفاته العصبية، وصمت، مما هو ناتج عن احقة سره الرجب. إنيابوه وسقوطه - وعجزه عن مواجهة العال به، سلوك لا صرّح له.

إن ما فعله رجب عمل ضال يدل على رؤية صافية، بعيدة المدى للأشياء. إنه موقف تنكيكي تحده لا عسر فيه شيئاً حقيقياً، خدعة للهدف الاستراتيجي السيل؟ إنه حلقة في الصراع الذي ما زال يفرسه منذ أن كان طالباً والذي من أجله دخل السجن. وتبل الهدف، والتنازع النفسية المتروكة قادرة على تنسيق ما فعله رجب: في نظر نفسه ونظر الآخرين. فلماذا إذن كل هذه الضجة العنيفة التي يقبها الموقف داخل روحه بسبب استيوانه وسقوطه، ولما ليس انهياراً ولا سقوطاً، بل خطة ذكية صالحة؟

في صره هذه المشقة، يتولى الانتطاب الذي حدث في الرواية لحظة عميقة لتساعيرها، كما يبدو ليصاً عصراً خفياً لإدوية الرواية لبطولة السلطة وتصميم الاستقلال عبر أن الرواية شكل حزينتها، كانت قد آتت هذه الطريقة المخومة قبل أن يبحث هذا المصطلح كلمة شائعة لسلطة وشعنتها، واستنهاكها للاستاء، ويوجّهتها المذمة. وذلك بالمصداق ما يعين من ماضتي الممارسة فـ (عربي أسمى أن يعيد حيد المرء حيد كتابة الرواية ملغياً نقطة الانكسار التي أثرت اليها لثني لها تماسكها ولاولائها العميقة الملمة).

عاشق نقي

بكنس الاحتراف الحقيقي لما تقضه الرواية هذا الضمير الزمن السرد في أنها هذه الصيغة المثيرة تفسر قادراً أساسياً من قوائمه السرد الروائي. رجب يصر في العالم، وتحقق هذا الكسر إضافة متميزة لقن الرواية، من جهة، والصمدية للقرية الحادثة التي أثرت اليها، من جهة أخرى. أما القارئ الذي أعينه فهو أن النص الروائي الذي يستخدّم ضمير المرد المتكلم (أنا) يفضح، منذ البدء، حقيقة جومرية هي بطل الرواية (الأنا) يموت في الرواية. وهذه نقطة ذات جد، أن تصار طبيعة الحدث الروائي، فقد يكون هذا للكشف مصدر قوة للنص كما قد يكون مصدر ضعف. وتعتبر هذه الحقيقة نبع من أن والأنا السارد لا بد أن يظل حياً من أجل أن يستطيع أن يقوم بعملية السرد التي تزوي الأنا، أما على الورق، إلى وجود النص الروائي. ذلك

أن النص لا بد أن يقوم على امتناع للتطابق بين زمن الفعل وزمن السرد لا يمكن، مثلاً، السارد الأنا أن يتجمل حلة كالثانية.

وسوف أحكي لكم قصتي. كنت أسير في الشوارع حين دهمني رجل مصسط ميتاً. من زمن السرد هما (الفصل) في اللحظة الحاضرة التي تسطن فيها الأنا الجملة «سوف أحكي لكم قصتي» لا يتطابق مع زمن الفعل المتمثل في اللحظة. صامبه التي يحدث فيها الحدث أي وسيري في الشارع ويداهمته الفعل (الأنا يحس روائي سربالي أو حارق) فالأنا التي تسير في الشارع لا يمكن أن تسقط ميتة ثم تروى لما قصته موتها، لأن فعل السرد لجدياً يتطلب أن تكون لا تزال حية.

التقنيات الحديثة لدى الفنان الناصح ليست أمراً شكلياً بل هي ذات مساس مباشر بالمستويات العميقة لانتاج النص الأدبي وتكوين بنيته

أما ما يحفظه الحد الرحب منيف فهو أنه يستخدم حلة به الرواية، ضمير المرد المتكلم (الأنا) حالفاً للأحاسس بال رجب الذي يروي الفصل الأول بسيط حياً حتى حيلة الرواية منها كانت الأحطار التي يتر، وحتى لو شارف على الموت تحت التعذيب ألف مرة؛ لكنه في خطوة تالية لا يكتشفها حتى لحظة بذاة الفصل الأخير، يستعمل تقنية تقسيم زمن السرد استعلااً بذماً بسد السرد إلى أنية التي تسعف التوقيع القاتم منذ بدء الرواية بأن رجب سربل حياً، لتقول لنا أن رجب قد مات. ثم تتولى هي تجريب الرواية التي تسنها نشر فقراتها نحن بعد موتها. وما كان ليكون ممكناً كيف أن يحدث هذا الأثر ويكرس بنية التوقيات، لو لم يكن قد قُسم زمن السرد إلى زمنيين، وطاً إلى شخصيتين اثنتين لفظوا يدور السارد إلى مثل هذا الاحتراف المستحيل في إطار بية الرواية التقليدية. تستخدم ضمير المرد المتكلم (الأنا) وتسند إليه سرد النص، ويدهو فعل السرد يتشكل خاص. وإن ميب يظهر براءة أن استعارة تقنيات حديثة ليست أمراً شكلياً (دلتني الأحرار للشكينة) تدفع إلى الفلكنة التقاب، أو الحضر للتخيل، بل هي، في يد الفنان الناصح، فصبه ذات مساس مباشر بالمستويات العميقة لانتاج النص الأدبي وتكوين بنيته الدالة. □

المرأة المأخوذة بأسرارها

عبد الوان

الحفل الذي أصاب حبايبا جعلها تنقل من زوج إلى آخره من رجل عربي المزاج يدرس فيها سادته التاريخية الأيرلندية ويغريبها وعربيا وسوريا بسوطة، إلى رجل ثري يعضها إلى عنتكته، إلى رجل لا يبالي بها. لها غير في الحقام ترجع إلى بيت الأهل وتدخل ويبدأ ويبدأ حالة من الكآبة والاضطراب. تحل إلى ذاتها وتتخلل من الآخرين، وترجع قصص الأوقات الطويلة لا تخرج من المنزل ولا تحدث إلى أحد، ولا تلبث أن تستسلم إلى نوع من التعاس الذي يشبه الغيرة وفي الليل كانت تجاور الظلام وجدار السرير وسلط عينيه على فراغ يتدفق تقول المكاتب. كان لا بد أن تنتهي في الجنون وأن تبني ذات صياح وتبني في المدينة عجيب الطرافات تنادي في صوتها العالي: «عريس الأبيض... عريس الأبيض».

لعل جنون حادثة لا يكن فقط مجرد مرض عقلي أو نفسي بل كان مفيدا للهرب من الواقع فقط وإنما لمواجهة هذا الواقع والتدبر عليه. فالحزن حالة خلاص لا م وكى حالة انتصار في غمرة الحسارات الكثيرة التي واجهت الفتاة الزرقاء والصفيرة والماءزة الجنون هنا مطلق من الدائم والانتباه إلى زمن الطفولة الأولى، ذلك الزمن الذي غاب فصيحة قبل أن تنتهم وحملته به وراحت تستعيد في حالات الجأس. كان في مقلود وحمدة «أهرب وإن تعذب» وحشة الذات وجعلت نفسها ضحية واقعه الذي يصنعها الآخرين. وقد استطاعت أن تغلب الآخرين بالجنون الذي حررها من واقعه ومن ماضيها أيضا.

أما القصة التي تحمل عنوان «عيب» فتجسد حالة أخرى من حالات الخوف أو الإحتراب المعسي، حالة متعذبة في روضة تتجاذع الشخصيات من باهما الثالثة تستيقظ أول من تستيقظ من عفة العبر على فكرة الإحراج نحو المحبوب، وهي لا ته ترد أمام والدتها أنها تبني سعادته ما تختلف عن السعادة التي تحمل الفتاة ما حادة هي تكملة فكرة الزواج وتضيق الزواجر حيناً. وقد أحضرت زواجرها بأحدها الخوف طويلا وتسكنها وكآبة سوداء. لكنها ما لبثت أن هدأت وما عادت تغادر غرفتها أو عالمها الخاص حيث كانت تطوي كل شيء في نفسها. وقد اختصت زواجرها الغريبة فلم تعد تجل إلى الزواجر في البراري حين يزود الشمس، وكان يصحب في أحبالها هدير الموج. إلا أنها خرجت ذات يوم من غرفها وشعة متهاكة، بلا فراغ وأرسلها إلى تشاريك من أن تسأل نفسها: لماذا لا أموت... لماذا لا أموت؟ وقد أدركت أن نهاية مسأولة تنظرها. لا تكن الفتاة تحتاج إلى إسم فهي غامضة

لأن نعلن نجردها ضد واقعه السليم كي تتمكن من التخلص من أسره، ولا لأن ترفع صوتها وتصرح جهرا في وجه التاريخ الذي غالبا ما يصنعه الرجل، بل هي تمرده علىه وتصوت منخفض ونبرة خافتة. لا تريد المرأة المسحوقة أن تقادم وفي ميدا التقليل ولا تبني تد تتحول إلى بطة في المهبول المبائر للبطولة، فهي تدرك جيدا أن الانتقام من الآخر لا يتم إلا عبر المذات، وأن البطولة الحقيقية فصل مستحيل في زمن انتفاء البطولات. كما أنها تهي لجما أن تجاوز الواقع لا يتحقق إلا عبر كسر الواقع بالحلم أو بالولت أو بالاستسلام إلى الجنون. والحالات الثلاث هذه (الحلم، الموت، الجنون) ليست حلولا عربية أو إفريقية، وليست حلولا جديدة، بل هي حرق للنفس من أجوبة ما، نخل مقلية قوما. في طوق لا بد أن نرتي إلى حقيقة روية أو ميتافيزيقية تدركها الشخصية بصوت ولا تسوجها ولا تخرج على إعتراي شخصي. ومع المأسوي، ونجح الشخصيت نوحا في الحسية الداخلية التي قد نوصف بأبسطها للوهة الأولى. هكذا مثلا يرب «حملة» في قصة «العريس» إلى حالة من الوم الجليل وتستسلم كليا لإحساس ماضيه يتجلبها ويفتح أسماها أفقا مضميا بالأحلام، هربا من ماضيه اليه وواقعه المأسوي. فالشخصية التي تدعى «حملة» كانت منذ ياتها سيرة الطام، هربت ليله زواجها الأول مل أطل عليها الرجل علريا وكأنت في الثانية عشرة من عمرها، فتاة بريئة لا تعد عراه الرجل، أي عراه الواقع والتاريخ. هربت إلى قلبها الصغير وإلى طوقتها التي حومت إليها حين وجدت نفسها امرأة في السرير. وعندما رجعت إلى زوجها كانت زحوا أو باعدها تلو في الرمل والمواء. فهي ما كانت تؤد أن تكرر سرعة وأن تتخلل من طموحتها الجميلة لكن الواقع الذي يبعث بها عيها قسرا من ماضيه وقب ماضيها عنها. ولعل

الكاتبة تكتب بحرية شبه تامة نصا ملتبس الهوية، يستوحى المرأة وينطلق نحو غاية أبعد من قضايا التحرر

عبد
قصص
سلي مطر سيف
منشورات دار الكلمة، بيروت

■ يطغى حضور المرأة في قصص سلمي مطر سيف لا كشخصية عورية فقط، وإنما كحساس دائم يتجاذع الشخصيات الأخرى التي تحاكي الأحداث أو تتيق منها. فالمرأة هي النموذج الحاضر - الغالب الذي يكرر سدا الموضوعة ويتحرر من أسر الشط الواحد والجاهز. ودا لم تحضر المرأة كشخصية أولى في القصة القصيرة فهي تحل حيلة الشخصيات وتتعمل في كيانها الوجداني وتتجاذع في لاوعياها البدني. ومن أجل كحل شخصية أولى فهي التي تحرك الأحداث الواعية أصلا وتفتح المناخ النفسي لمرأة مبرزا ووعيا خاصا تباين من الطابع السري الذي يبعث بها ويصنها بنوع من الالتباس والحيل. إنها المرأة المحاصرة - الغالبة، المحاصرة بجسدها وعقلها الزرقاء، الفتاة بأسرارها وأحاسيسها الدينية العذبة.

غير أن سلمي مطر سيف لا تكتب أدبا نسائيا في مفهوم الجاهز ولتعارف عليه تاريخيا كما أن قصصها لا تنسج في حركة الأوب التجرد الذي لا يملك هذا آخر غير تعميم رسالته الاجتماعية وضمونه الأخلاقي، بل أن الكاتبة تتجاوز مبدأ الالتزام الاجتماعي المحدود والقصير الذي تحول هو نفسه إلى حالة من الأسر في الفكر من النتائج الأدبي النسائي وتكتب بحرية شبه تامة تدعى من التلقائية، يستوحى المرأة وينطق نحو عاية أبعد من قصص النحر. فالقصة القصيرة كما تنكها سلمي مطر سبب تلك مسلة كثيرة تبدأ في المصون للحفيد وتنتهي في تجلياته الأسرية ونحواته. وإذا كانت الأسطة مكتبة في الأدب تفلد على قدر من الاستحالة. ولعل قصة سلمي مطر سيف تبدا من استحالة الأجوبة ومن عاولات البحث عن إمكانات مختلفة لأجوبة تعيد عنها باستمرار. هكذا تكتب القصصية الشابة وكأمة تسي لها امرأة، إطلاعا من واقعه وما يثير من أروام، وإنتاهه في عجلها وما تغرض من حقائق ملموسة. وهذا تتجاذع في الوجدان في الجسد فاما كاتما الذي يتبع في الحاضر والواقع الذي يدمج في الوم لا تحتاج الشخصيات النسائية لدى سلمي مطر سيف

كم كان ممكننا تحاشي منزلقات إنشائية لا تؤدي أية وظيفة وأساءت أحيانا إلى بنية النص

عشية كي يرض وتفتي من عليها. غير أن مصعب يتصرف في أية عشية وإلى عاداتها القريبة التي لم تتخل عنها وذات يوم توت عشية في المرحاض من فرط ما تناولت من حليب الماعز الذي نشأت عليه. آنذاك يصيح «رحل حليب الروححة» انه يريل على يديه ولا يقرط طعاما سوى حليب الماعز. إبد شحبة وعشبة صورتان لأثرين تتبدلان وتلتصقان. امرأة عاقر استطاعت أن تتاحى مع واقعها وامرأة نظرية ولود لم تستطع أن تستوعب الحياة الجديدة بعد أن هجرت عالم الطبيعة اليرث فتفت في المرحاض.

في قصة مسافة وأعوده يتمتع الواقع باليوم التداخليا عصبيا عن سيج مردي طريف يترك حقيقته الحدث ويعبث في الوقت نفسه. فالتلمة الحقيقية هنا تتدفق تلبية خاصة تستجيب عن الشهادات التي يفتي بعضها بعضا وهي شهادات ملموسة ومنهجة أيضا. ولا غرابة أن تتصلل بقصة طامع والحكاية الثغرة كي يتسلل السرد عن الانجاس الملتصق باسم الأحداث والشهادات. ولا غرابة في أن يكون الشخص بسبب منه يروي الأثر عن قصصا من كون أن يكون «في روحه» أو كتبه يعرف منها شيئا غريبة عارة وأن واقعها يركض كالجنون يبحث عنها بعد أن خرجت مرة واحدة من مجنها. ولا ندرى على الولد هو الذي يتوهم أم البقلة التي تتناقل الحكاية وتصلفها. فالقائل يعترف أنه كان وكالحمار في منامه يمسك فاكهة قليلة وعندها صدى رأى يديه مكتوبين بالرقوم.

غير أن البقلة لم تلبث أن صدقت الحكاية وراحت غير أن غريبة عارة وقد حدثت ملاحها وفي كلام الأب المتصور. وتوالت الشهادات الحقيقية والظاهرة لتأس البقلة. قال أحد الشهود إنه رأى اختي في الله وتقل شاعده عن كلاما غريبا إذ سمعها تقول: «الشارع يصيح لي بظفر أظفر» ويسلمها آخر: «يا بخرم». عن منزلها فتقول هناك وتدل إلى المجد وبوت هناك ويقول رجل أن حنة حدة وجدت عصبة الملائح بعد أربعة عشر يوما. وتذكر امرأة: «بعد ساعة دعا حنة مشرفة اعطني عليها حتى انحطت ملاحها». وفيما تتوالى الشهادات المتتالية تدرك أن الأب ينتظر، لكنه يكتفي ويصحبهم عن انتظاره. فهل تكون الحكاية حكاية رجل يتوهم أنه أب حسان أنت وهربت مرة واحدة ولتج مع أم هي حكاية متجربة تتناقلها البلدة وتحول أن يجعلها حكاية حقيقية عن الشهادات المتواترة والتملة عن أناس

للأصم أصلا، تعاني نوعا من القلق النفسي لم يوت عن دفعها إلى الانتحار رغبة في البحر. وقد برزنا نفسها وحيدة أمام عسها، عاخرة عن مواصلة الحياة كالكاتبة الانكليزية جريسيبا وولف التي كتبت مرة «انتمرسي صامح مجنونة. أسمع أصواتا ولا أستطيع أن أرتكر. لقد حاربت كثيرا، لكنني لم أعقد فكرة على أن أكون امرأة». لقد غير أن القلق الذي يمتثل في داخل المتصحبة هو قلق وجودي ويتمايز بقي لا يجلده سبب واضح. قلق غامض دفعها نحو وحدتها وجعلها تختار الانتحار ليس كحل مرجو وأيا كموثف أيضا من العالم. وقد خافت الفتاة أحاسيس تخافس علة بعض الصوفيين الذين يؤثرون هجرة الحياة والانسحاب عن الحياة في قصة وجها. سوف غير أن فاعلة ست أمخا في قصة وجها. سوف تواجه الموت وحيدة عند الفجر حين تدب النار في مرها وكانت حياتها صاحبة المرحاج والصعيدات المتكثرات الدوالي كن يجلسن إليها منذ خمس وثلاثين سنة. وكذا الساء بشرن وبديلتن في الأحاديث الطويلة التي كانت فاعلة تترى الصمت وحيرة مفصلة الوجه. وفاعلة مسرة فاعلة ورسعة، كانت قد حدثت إلى بيت الله عشرين مرة. تزوجت ست مرات أي من ستة رجال مات أربعة منهم والأخران طلقها. وحين وجدت فاعلة نفسها وحيدة كان لديها أن الموت اختارها عند الصباح. كانت لها شخصية مسالوية، سامة، لا تتألف ولا تتعلم. كالأصعيدات يتبعها بعضها بالصعب والشرة، الموت وحدها، تحرق ولا تجد من يتبعها.

في قصة «عشية» تظل شخصيات كريشان توجعا فواحدة الأخرى كما لو أن الواقعة تبحث عن صورتها في الأخرى. في الوقت نفسه لها تتناقل عن تقصير الشخصيتين البرلينيتين. عشية وشحبة. وإذا كانت الأولى امرأة عربية الطابع والاصح فإن الثانية تكاد تكون أقرب إلى المتوغل السلافي. ذلك أن شحبة امرأة عاقر لم تستطع أن تتجب زولدا من زوجها مصعب الذي اختار زوجه أخرى ولودا من دون أن يعطدها امرأة الأولى. بل إن شحبة هي التي ساعدته في اختيار الزوجة الثانية بالطريقة اللامع، القروية الجرد، القصرية المراس. وقد اختارها ساذجة هي تظل هي سيوة المتزل وكفي تتجب الطفل فقط. غير أن مصعب إلى يلبث أن يقع في حب عشية ويصنع حياتها القصرية ويتأثر بها ناسيا الفظا والوردة الأولى وعشبة صيرة عن امرأة فجة، غامضة وطبيعية. نشأت بين المصعب وكان لعنا بسيل وبلاسي صندرها وكانت تيول في مرها. فهي غامضة وحيدة مع خاها الذي لم يعلمها أي أمر عن أمور الدنيا. امرأة سلاجة لم تدرك معنى الحياة المعاصرة وظلت على هامش المجتمع الجديد. وحين تحمل عشية تشعر شحبة المرأة العاقر التي هي التي علت. تجلى أياها طويلا مع عشية لانتني بها وتساعدوها وحين تلد الحبيبة السمين تتولى شحبة في صورة عشية كأمراة ولود. ولعل دروة الشياهي تجسد في عمل الرضاة أن كانت شحبة تقرب الطفل من صدر

عطيني» أنه السؤال الذي تطرحه القصة ولا تحاول أن نجيب عنه. فالأحداث التي تبدو لا معقولة هي معقولة لأنها يمكنه مخوفت ومستحيلة في وقت واحد وكذلك الشهادات التي تتراوح بين الحقيقة والوهم. تحفز القصة لدى مسلمي طريف مصاعها الرومي الخاص وصاحبا أبدا في حاجة لأن يبره نفسه واقعا وحيانا. فلا الأحداث واقعة صرفة ولا وهمية صرفة وكذلك الشخصيات التي تدعى وتقتل وتتألم. عند هلمنا راسعا تتحرك حسنة، هو حاشش الواقع الذي يظل على مشارف الحلم. وكما قال أورلاندو أحد أشخاص جريجينا وولف مرددا عبارة الكاتب الإسباني كالدرون في طريقته: «الحياة حلم، اليفة هي التي تقتله» توج شخصيات مسلمي طريف بسيف يزعزعه الحقيقة الدائمة ورواياتها العامة وحيتها المعين إلى الشحر من أسر الواقع الذي تزج تحت. شخصيات تقرب إلى الأبطال المغارة من صحن التجمع والتاريخ، تبحث عن هويتها الخاصة وتوثرها الخاص ولا تجد ملاحا إلا في الاستسلام إلى الوهم أو الجنون أو الحلم. أحيانا تختار موتها في أحيان يكون موتها هو القدر المحتوم الذي تزجها بحدة بطرقة لراعية. شخصيات تدعى رئيس وتفتن بحر غالها الدخلى تبحث عن واقعها النفسي المتعص أي عن وثايتها الداخلية كما يصر أنه يهمل مآثر. ولكافة الدخيلة تعص من الحكاية الخارجية ولشد رغبة واقعة في الذات تكون هي الموضوع وهي المرجع الأول والأخير. وفي عمرة الأوصاف المختلفة التي تمنها الشخصيات وفي وسط الدال التي الحاد والجرمان والأسر يشد الحلم سلا. وحيدة للخروج من عمته الداخلية إلى عالمه وحزنه. أم الحلم فوق تناقض الحاضر وانقاس الماضي. غير أن الشخصية تتوابع مع أوهامها فتتحول حالتها الوهمية إلى حالة واقعية وظهورها الواقعية إلى طروب وهمية. وفيه في لمة التواطؤ حتى يستجبل عليها (حول الغدري، تأليا) أن تفصل بين الواقع الذي تعيشه وهما وبين الوهم الذي تتلمسه واقعيا. ها هو حلماني، في قصة «الزهر» يصفي في أفعلة حتى يفل الريل في يديه زهرا ولا يحاول أن يترك أن الرمل هو رمل حقا فقد تحولت الزهرة، إلى هاجس يمتثل في كتبه وفي لا زهير وهي، أي الزهرة، رمز حبه الحنون الذي لم يتبدلوا وهي بوقوف حلمان الرجل الحاجر الأروعير الحب عن اكتشافه اللغة في مدرسة عو الأمية التي تتحق بها تحت تأثير زوجته. للغة الطبيعة بعيد إلى فضولها المفضلة وفرقا قلبيا مبرج خلال الدرس يرمس بعرا وورق ووراس كما يرمس زهرة. وحين تدرك له فكرة الزهرة تتحول هاجسا يوسيا في حياته فيغير أن يجلب زهرة كل يوم يدعيها إلى اللطمة. من يوم إلى آخر، من زهرة إلى أخرى تصعب حياته مرطبة بالزهره ويرداد تزلمه باللمسة عن تزلمه بالزهر، فتتحول وديله إلى زهرتين. هكذا كان يرأها في الصباح الباكر من المرأة هكذا تنمض المرأة في صورة الزهرة وتضع ريز

الأسلوب ادم على مستوى اللغة ككل. وتم كان محكما تحلي المزجقات الاشائية التي لا تزي، أية وظيفة والتي اسامت في بعض الأحيان الى بنية النص ومناخ اللوحة القصصية

على ان سلمى مطر سيف هي اولاً وأخراً كاتبة جريئة وحريصة جدا عذرت بوضوح عن معاناة المرأة، هي ياسها الأرتي والبرية وحجبتها كنتت سحرأه، لكن بصوت حانت وهذو، ذم ولا تقع في شرك الشعبرت الكثرية التي استندتبا خاليتها الكائبات. كما صرخت سدة جرحه من دون ان تقتصل الصراخ وقدرت كما يبعي ان تتمد بصمت وخوف. ولا غربة ان نتحل أصا أحر بهصل في شخصيتها المزدجبتين. المتدحبتين كأمرة نعتي وكأمرة تكبت وتنس دوماً انها امرأة تكبت □

كونه مسألة رؤية لا مسألة تقنية كما يبريروت فالرؤية التي تحيل القصة الى مشهد وصعي أو الى حوار داخلي أو تراكم ذاتي تتقلب على الطابع الفني الذي يضمحل ويردأ حبال انصمحلل أدوته الواضحة والمحددة. لذلك تقع القصة أحياناً في الأخطاب اللغوي وتستمرل حياً في لعبة الوصف البياني يقطي العنصر الأشائي على بعض الجوانب السردية، وتبرز بعض المئات سواء على مستوى

لرأة. المرأة (كما نجل لدى السوريالين) هي محلة الرجل الذي يعيد اكتشاف الحب عبر أقصى حالات الوهم اد يتحول الرمن الى رهرة بين ندمه

أما الخاروس سلطان في قصة «بحران شرارة» فيسلم لومر آخر أشد التباساً لأنه طالع من عمق رغبته بتعرهه غاريس البحر أنه يلمس حرارة امرأة مجهولة يلمسها عارية على الشاطئ (أو بعرياً في غيخته) ويذمج فيها ويصيحان كليهما دائرة واحدة لقمع بحري. امرأة لا تلتل إساً ولا مواصفات، يرى فيها عارية صلبة وصمتا محما كلفر والبحره ويسلم لشوة الصباغ بين الحليقة والخيال. وكما كان يرمي بصرة «الى أحر البحر عند نقطة التعم الماء البساده» يلقي نظره الى نقطة التعم المرأة لالماء ويلمنس بحواسه الرغبة الخافية التي تظل مجرد رغبة لا تتحقق إلا عبر الوهم. المرأة التي يحمل إليه انه يصرها انها هي طالمة من عمق شهوته المستعرة ومن عمق وحدته التي تنسبه. وحين يلف الخاروس الوحيد أمام الماء يسر انه يخرق في النشوة العاصفة التي يثيرها عانة منظر البحر (أو البسة) كما يبر علم النص التحليل، أتأكد لا يد ان تطلع وأفرديته من صدتها مفصلة لا يزيد البج قطع رأياً به الحلم ويلمع الوهم هكذا عائق الخاروس سلطان جسده الوحيد عزوجاً منج البحر، فيها حيل إليه انه يعاقب امرأة عارية ويسلم لحدها الحصيل

أذا كانت الرؤية الحقيقية لا تقوم إلا عبر مرادة الخيال، وإذا كان الخيال يكمن في السواقبي كما يصير الروائي الفرنسي ميشال بونور فان الواقع الذي يحاصر شخصيات سلمى مطر سيف هو واقع تحريف وفوضى، يتج نحو لا واقعية دوماً. فحالات الخيرة والحلم والسوت التي تراءو هذه الشخصيات ليست إلا سبيلاً للهرب من واقع آخر حقيقة أخرى. فالشخصيات عبارة أصلاً عن كسر الحصار الذي يصبره الواقع حولها لأنها شخصيات صعبة مظهرة لا تعرف معنى البوطة وحين يصمت حقائق عليها لا نجد معها إلا عارفة في عمتها الداخلية تمنح داتها الصاغية بالشغف والحول والحنون ويثير في عريتها الرقبة التي لا حدودها غالباً ما تسجل قصص سلمى مطر سيف من الأحداث امارة والمعدة الأطر وفي الموصوعات النارة والقصايا الكبيرة وتتحوّل الى مصوص وأوجات دائية الضم، مفرقة في شمرتها، مشرعة على احتلال اللغة. انها قصص بلا أحداث ولا أسطال سراعاً ما تنحزز العمليات الفنية التي تعزها الكتابة القصصية وتغن مناداً بمبدأي: متبسي المرافسات، عاضف غرض

الحالات التي تعانها الشخصيات حين تروح أو تبادي أو تتداهي ولعل الأسلوب الذي تعتمد الكتابة يعمل الى

اقرأ مرتين

نسيم الحسوري

كتاب من لبنان

الحلاج في ما وراء المعنى والحظ والتوق

دراسة

سامي حكار

مشتورات «رياض الريس للكتاب والنشر» - لندن ١٩٨٩

الحلاج مجدداً، امر قد ينجي القاري، خصوصاً وأن الموضوع قد عاش في المشرق لويس ماسينيون حيث الطويلة، وهو في طنا قد وضع، ربا، النقط النهائية، لا الفاصلة في هذا الموضوع القديم، الحفيد، وصار الزجج / التبع لكل من يبحث في التصوف. ملاحظات ثلاث نودها حول الدراما، للدكتور حكار، قل تفسير معنى ولعاد نشرها.

١ - اللوحة التشكيلية التي وضعها الفنان لخلاف الكتاب والتي تعود الى عام ١٩٨٤ قد تكون ألمع من الدراسة في حد ذاتها. ولكن خوفه على لافها جعله يصبرها شي، من الحلاج «دياليلك ولي بريك، وراح صمها الحوي» ترواج بين العمة الكورية وحبر الحظ لم يتكامل. معن «الحلاج باراً في صه رزم شامت، يلود القاري الى تفسير الشيء.

٢ - عنوان الدراسة يجعل الكثير من عوالات الشطح من قبل نقابي الدارس الدروس، ربا، أو من قبل استغراق الكتاب في نص الحلاج الى درجة جعله عاجزاً

عن التفسير عليه، يتر من لوه وجبره، وكلما وجدناه اصابع أكثر. فالحلاج في ما وراء المعنى والحظ واللون هو البهاس للطلق، هو الذاكرة المفرقة التي لا تحمل شيئاً، هو العشق الآلهي حتى الألوحة. وكنا ننظر مجدداً أيضا اللون فارها (مكتا) من الحبر، فوجدناه دراسة لكثفت فيها عناصر المعنى والحظ والألوان خلافاً لاشراقات الحلاج الصوبية

٣ - رغم المماثلات بين العنوان واللوحة والعنوان والدراسة، فإن الكتاب الرسام وقع من شائع علم الى دراسة أكاديمية موقفة، بل جيدة الوثيق، ويكاد يشكل فيها لويس ماسينيون مفصلاً أساسياً لا يمكن الاغلات من بين أصابعه. فجماعت لاصعد والراجع التي بني عليها الكتاب دراسته شاملة تقريباً لكل ما نعرف من الحلاج، ومذيلة بهوس للأعلام، وفقاً لأصول البحث العلمي في طبقات العرقة. وهي دراسة صالحة لأن تقدم مصاً ليل الكعدة في الأدب أو الفلسفة، وهو كذلك. ربا، لكن الكتاب لم يشر الى شيء من هذا القيل.

ماذا تعني دراسة الحلاج إذن في كتلة المعنى والحظ واللون وليس في ما وراءهم؟ التصريح بالحلاج الذي تراجعت الآراء فيه من أرجعه الى عالم الخي أو عالم الحظ، وهو الوجد بعد التنين والصديقين إلا كان هناك من موحده بعضهم. على التعريف ففصلان متساويان الأول حول حياة الحلاج، مراحلها والأثر التي تركها، والثاني دراسة أسسها المؤلف بالدراسة التوجيهية.



في الفصل الأول معالم حياة البازرة للحلاج التي لم يصف الكاتب فيها شيئاً جديداً إلى ما يعرفه من مصوص ماسينيون وغيره. فقلو القليلت الحسين بن منصور ولد حوالي سنة ٥٥٨ هـ في قرية الطور (مقاطعة فارس)، ثم انتقل إلى واسط، صرّح عن ضغاب غير الكارون حيث اثني سهل من عبدالله الشنري أحد كبار الصوفيين ثم انتقل إلى البصرة، فيبعدا فابصره مجدداً، وهنا اشار المؤلف إلى رواحه، ويركز المؤلف في هذا الفصل على حالات الحلاج بالزنج والفراسة، لينتهي إلى رحلات الحج التي قام بها إلى مكة، حتى يصل إلى انهامه بالكفر وملاحقته واضطهاده وسجنه، ولكن الحلاج يواصل رسالته حتى يجل إلى المحاكمة ويقتل فيها الحلاج ويضع به وتحرق نصوصه، ويكون منه قاذفة لصرار بين الفقه والعلماء في شرعية اعدامه أو عدمها.

وتقدم المؤلف لفصله الأول بملخص، كم نود لو كان موسماً حول الحلاج في العصر الحديث فيذكر عدداً من الشعراء والرسامين والروائيين والفتاوى والتكثير الذين تناولوا الحلاج ونهيم الشعراء صلاح عبد الصبور وجميل صديقي الزهراي وادويني وعبد الوهاب البياتي وقائمان شاكراً إلى حسن رضيا المزاوي، وكذلك يشير إلى أكثر من أربعين لوحة لكاتب نفسه حملت ايدياً وأولاً للحلاج مازجا بها الخط بالرمس.

ما هو الجديد الذي أضافه الكاتب في هذا الفصل؟ لا جديد فعلياً غير ما هو موجود في تضافيف الدراسات التي تناولت الحلاج لكن ما هي المناسبة التي جعلت الكاتب يتناول هذا الموضوع القديم إذا ما يكن متوسطاً لفراصة جامعية؟ في الجواب على هذا السؤال نصل إلى لب الموضوع حيث تكمن أهمية الكتاب وتصورها أهمية وضعه أو إعادة نشر أمور كانت قد نشرت سابقاً واعتبرت في زمن مضى، بل ما زالت تعتبر في العديد من الدول الإسلامية من المجرمات التي لا تفصل عن الكفر والأخاد.

لاكتئاب يذكر بأن الحلاج قد اتصل بحركة الزنج، وهي حركة ضمت المستضعفين والزنج من العراق والفلاحين من الهند. ويذكر بأن دعوة الفراسة الزنقية الصلة بالامام القاطني الاسعيلي كانت باطشة قوية كما يتصل الفراسة بزعم حركة الزنج، ولها حركات تعاطفتها في دعابة الدولة العباسية وما ظلم وعدوان، ويبدو أن صاحب الزنج يتخذ لنفسه نسباً علوياً قبل عيسى بن زيد بن عباس بن علي زين العابدين، منه إلى ذلك أنه خلافة في صلات الحلاج، ولها سعيد الجسبي زعيم الفراسة، كما ذكر ماسينيون، فالخلاصة بزيارة الحلاج لخراسان والهند في زمن سيطرة عائلة سمر الاسعيلية على الحكم في ملتان في شمال الهند. هذه العائلة التي ترى افرادها فيها بعد يتيمون صلات يدعوا التوحيد الفروزي... الخ. نستنتج من هذه التفتب للفرقة ان الدكتور تكلم اعتبر ان الحلاج الذي قدمها ماسينيون لا تكفي لتعريف صفة الفراسة عن الحلاج، بل

ذهب أبعد من ذلك ليسبح، ربما حطاً واضحا يربطه فيه بين الزنج والفراسة والدور عن طريق مسحه لملاقات الحلاج ضمن هذه الدوائر وعندما سئل هذا الحيط الذي يربط هذه الحركات والطوائف جميعاً، قد تأتي ضروباً على لب عدائية التآلف في الحلاج بعدداً. ومن هنا نصل إلى اعتبار الكاتب بأن الباطية لا تنفع من النظر إليها نظرة إيجابية، وهو شكل مباشر يدافع عن الباطية من خلال الدفاع عن الحلاج أو أهل الباطن إجمالاً. فمع ان الحلاج عرف بشطحاته الصوفية، فقد بقي حريصاً على التقب باصول الايمان والتقاليم والعبادات والتسلك بالاركان، وهو في هذا لا يتناقض عقيدة أهل الباطن، الذين، وإن قالوا بتأويل الهداهم الاسلاميه والاخذ بالمتى الباطن للشرعية، حرصوا على الميزة الطاهرة لهذه الدعائم. (ص ٢٣) ليس هذا وغيره من التصوص نوعاً من تنريح الباطن، وسماوات الباطن بالقاهر، وروبع المذهب الاستطام الواقعة ابدأ فوق التصوص أو المذاهب الباطية؟ ترك هذا الأمر للقارئ وليسياً نحط في

اعتبار الحلاج وسيلة تدور العبة التي تشير إليها في دراسة الدكتور سامي مكرم في الفصل الثاني تعبات من وحي الحلاج، تناول فيها الكاتب الخبي والقصبي، والنفس وعالم الشهادة والسر والنجس، وسلم الحقيقة وحقيقة الحقيقة ومن الحقيقة، ولها مسرر للاهوت والاسوت، وحدة شهود وحدة وجود، ولكنها تصب في الدائرة التوحيدية التي جاءت وكأنها تعظيقات للحقيقت وبواطن الفصل الأول فعمل يكون هذا النص الاكاديمي باباً للتوحيد بين أهل الباطن بمتبعين وباباً آخر لروية الباطن نوعاً من التوحيد الطاهر؟ هذا الأمر تركه للقارئ، يستطلع الحق من خلال العبارة التي تتجاول في مرامها معانيها الحسية والعقلية إلى معان لا تنزكها إلا الصوفية من الناس الواقع بعد قرأتها التقيدية هذا الكتاب، وانحصاراً على عنوانه، نمود بعدداً إلى القول تماماً بأن ورد عن الحلاج لكن في ما ينحط المني والقاهر والوطن الذي عمل ويعمل عليها المؤلف سامي مكرم، ولذا لا بد من قرءه الكتاب مرتين. □

صورة الانسان عاجزا عن انقاذ نفسه

عبد الطيف أنيس
شاعر وباحث من العراق

ومعاني شعبي فلقين إلى كليشه. بين أسئلة تفيض في الكائنات، وإجابات لا تحيط بها لغزاتك «، فإن هذا الاتهام الحاد ملكة الدخلة لأبدية، لحظة الحق لدى الصانع، لن يتحقق أبداً، لأنه يعني في الحقيقة محاولة لإحباط السلطة الشعرية الكاملة التي هي أبداً في حالة إغلاقات دائم وتحول مستمر من حالة إلى حالة. كما ان غلود الشعر، وحلول الغلود جميعاً، يكمن أبداً في الدوران حول تلك الحالة الثقيلة والسعي إلى التماس بين دور التصور إليها. وقد أثرك الأعرين القدما هذه الحقيقة، وصورها بأساطيرهم العديدة، وشهوها بالضرورة المنحولة الدائمة لغات العيون في دورة إسمائه للتواصل من الرمال إلى الحيلة، ثم إلى البرصدة مرة أخرى. وهكذا دون الوصول إلى اللحظة الخامسة، التي تفصل حالة الروح عن حالة الجسد لأن الوصول إليها يعني العودة مرة أخرى إلى الموت الذي لا إبعث له وهنا تكمن الحكمة في غلود الفع عبر المصور

لا تعرف إلا
شعر
فوزي كريم
مشتويات، رياض القليب والنشر
تلين ١٩٨٨

■ منذ أن أصدر الشاعر فوزي كريم، مجموعة الشعرية الأولى، «حيث تبدأ الاشياء» عام ١٩٦٩، وهو يجول على ما يبدو، أن يحقق في شعره ذلك التآلف، الذي يبدو مستحيلاً، بين عالمين متباينين معترزين أبداً، هما عالم الأوص، والسوق، وعالم ما وراء الواقع... عالم الجهول، غير الرئي الذي تغش في التطور مع حتى الحواس الحقيقة. وما دلت مهمة الشعر، عنده، هي والاضطراب لسلطة التماس... بين عهود نسمع لها،

كتب

الشاعر، مرة أخرى، إلى التمليل في شياها الماضي الحزين
السلي ما زال بلا حقه، حيث يمسك الأسى أحلى
الساعات، وحيث يحيط الخوف من المصير للجهول، كل
محاولات لتعاش الروح، حتى ليلو الانسان عاجزاً عن
إنقاذ نفسه من هلاوة اليأس، به الصديق المحتاج كذلك
إلى الانقاذ هو الآخر. وإن تنبذ سواه الوش بالخياع،
وتصيح الصدور بـ«يكرس الثورة في أعر ساعات الحاجة إلى
الغشاة، ويترس لسان التهم» حين الانسان أخرج ما
يكون إلى الشاؤور ومشركة الوجدان

يقول في قصيدة «المرحلة»

«لا أنامل وزراً مكسراً،

لوعاف قريئ،

تتاكل تحت الشمس ككلب ميت

ويبيب العفن بفكاهة البيت

أنمل وجهها مجزوراً

ولساناً ميتوراً

لندم الليل

أنشيد صديقاً من هلاوة اليأس،

فاستطع بهاء

ولا ييلو الشاعر مهنياً كثيراً بالتفتيح في تفاصيل
«صور الشعرية»، بقدر ما يبعه رصده السريع والتقاطها
وتبويبها غوطاً من هروبها للقاصي»، وكأنه بذلك يؤكد،
مرة أخرى، إعجابه الدائم بأن شرارة القصيدة تبدأ من
منطقة «تناس» سريع معها، وأن لحظة التناس تلك ليست
إلا بديلاً أيضاً لفصيلة الكائن الإنساني، لا الشاعر أو
البحرنة الشعرية وحدها. ولهذا كثرت عنده ألوان شئ
من الانفعالات الشعرية التيبانية، وإن كانت لا تعتمد
الترسيم أو التوازن أحياناً، مما أضفى عليها جواً من
العموص، ولكنها مع ذلك قللت صوراً حادة، خاطلة،

ماحجارة والغار يتجهان إلى

كلبي أحسن الزمان

صعباً محمض يدي، وأن المكائن

صدي حطواني،

وحولها مثل مروحة الصيف، نمل كثير، وماء كثير

ومثل عذرة أبي، أرى هداة الليل،

تعملي بأناة

ويلاحظ فوزي كريم، يظهر الشاعر الجاهل، لحظات

التملل، لو سكتت الحلم الذي يطوف في أرجاء الماضي،

يسمح عن تكرس قديمة، أو حدث غارق في زوايا

السيان، ولكنه حين متوجع، ضمن «تفرون الذاكرة»

حسب مفهوم الفيلسوف «بريغور»، حالة بين الحلم

واليقظة، فتأتي الصورة غائمة مرتعشة، ولكنها صعبة

ومؤثرة في دلالاتها في الوقت ذاته

وأمد يدي لندم عبق في الكس

يبحث عن مص في مستشرق

غرائب بيت أبي

حيث يرصدنا البرد،

من فزوات شديق

ولآخر تهبه فيه، آخر صبح،

تحت كدس الطل والمرجعة

أمد يدي عن رعدن كي غاشل،

وتتصالح صور بأفنة لمحموعة متناقضة من

لحسوسات، تشكل الرمز حساً حياً منها، إذ يعود

إلى ديوانه الأخير «و زلت الأرض»، ما زال الشاعر
فوزي كريم يحاول إقناعنا تلك اللحظة الخامسة، حتى
لنبدو لحظة التناس تلك «مولدة لأريد من الوهم، لا فاتحة
للحوار الحارق»، مثلاً كان يعتقد

وإذا تحول هذه المجموعة أن تميز عن أسس الإنسان
الأعزل وسط إنكسارات للحيط العربي عموماً. فظنها
تتحد من «الأسئلة» وحدها وسيلة للتعاير بين إنسان

بعيد مغرب، وبين أساس تركهم وراة، يميز بين
الطرقات، مشتبه في الأساك والأفنة القديمة وي
الحارات القديمة، بمن إليهم دون أن يستطيع التواصل

معهم، فلم يجد غير حوار الأسئلة، يحاول من خلاله

تحقيق لحظة التناس معهم، أو لحظة التناس مع

المجهول، حين يتخللهم أحياناً في لحظة انزوائه،

يتنصرون إلى عالم آخر، عالم مجهول، احتضت معاملة لو

كادت، بفعل الزمن وتعاكس الأحداث، حتى لنبدو

عملية استحضاره مرة أخرى، موعاً من صراع الذاكرة مع

أشباح الماضي التي اندثرت وسط عوالم غير مربة لا ندرتها

الحواس

وس هنا، فهد حاسس العربة وتذكر الوطن، بابيه

وأبائته، وذكرياته المعقدة. شكل لجو العلام للعدلي

من قصائده

يقول، مثلاً في قصيدة «العودة إلى كاريبا»

وطرقتان،

متربة. وبسطة.



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel 01-245 1905
Fax 01-235 9305
Telex 266997 RAYYES G



صدر حديثاً.
سلسلة «صور من الماضي»
المملكة العربية السعودية
بدر الحجاج

١٩٦ صفحة، قياس ١٥,٥ × ٢٣,٣ سم، جلد في مع قديم، ٥٠ جنيه استرليني

أول دراسة بالعمق عن تاريخ التصوير الشمسي في المنطقة
العربية من خلال أعمال مصوريين عرب وأجانب
يتناول هذا الكتاب الحياة السياسية والاجتماعية والعمرانية في
المملكة العربية السعودية في الفترة ما بين ١٨٦٥ - ١٩١٠



فرق، دون توقع، كالأصواء الكاشفة التي تصبى ثم تنقش، وتختلج البصر، وفي كل إضاءة وانعقاد تشكل حالة مسية غامضة يصعب التكهّن بها، مما يتر بها أحياناً إلى شكل من أشكال التجريد أو من صور الطول السريالي.

يقول مثلاً في قصيدة «الأنوس»:
ويترجع الأنوس حين فر شائعة،
ويضطرب المكان
بالصو. ثم يعود منسياً،
لحدا تحت ظل الموقد الشوي،
في البار المالحور،

لمساً خشناً يذكر بالخفاف
هل تطري الكلايت في رأسي على معنى،
يقرّب ساعة لولهم،
بين للسوء؟

أم ترى الكلايت وجه آخر للصمت؟
أم وهم الأصدة؟
... يصطرب المكان
بالصو، ثانية. فارجي ساعدي والكلي،
فوق توضع الأنوس، هذا الوجه مسي،
لحدا، ملمس حش يترك بالخفاف

وكما يجلو للشاعر أن يتسبب إلى عالين متناقصين في وقت مساع، عالم حسي، حيث الكيان الأناسي المثلث يوطأ ما هو يومي ومعروف ويعدود وزائل، وإلى عالم مجرد بومي، إلى الحرية، عالم كل ما فيه مجهول ومطلق وثابت، فإن معالجة الموضوع والقصيدة الحوارية يؤكد عدم الترة المفيدة الحوارية عنده تعتمد على شخصيتين رمزيتين، تقف كل منها في مدار بولاري مدار الطرف الآخر. وتتسبب كليهما إلى عالين متباينين. وتشكلا في الوقت ذاته عنصر الصراع والمجادلة داخل القصيدة. قد تبدو القصيدة، للموهلة الأولى، سهلة ضمن بساطتها المعنوية، ولكن النظرة المتحصنة قد تكتشف فيها عناصر غنية ذات تلميحات وإشارات فلسفية من معنى الحرية وصيرورة الإنسان، وكيف يدفعه الفهر والتصم إلى زعزعة الثقة بالنفس وبالأخري. وكيف يجلي الحفر والترقب على إتساع النفس وتفتح السجية ورامة الإنسان

وفي الشاحنة شباب مكتحل
يخشس انظر إلى
يكرّز باستلتي ويوارب
من أنت؟
- حدان؟
- وسدرك؟

هذا الجبل وهذا البحر،
ويوسا دناس الغروب
عائلي في التجوال،
وييني في كل مكان،
وتظهر في قصيدة الحوار حركة الصور القصصية

وتوجهها المعنوي، وتختلط إيماداتها البعد بالاجواء العائلية الخفية، وإثارة الذكريات غير المتوقعة في الفن.

قال مرة الشاعر الفرنسي بول فاليري: «إن ما يلحني في الشعر هو قدرته على جعل النفس قادراً على تصور مختلف التشكيلات غير المتوقعة. كما أن قدرته المتلفة على تطويع الكليات الصناعية، لتتشد إلى ما لا نهاية من الإيجاعات عن طريق التحكم بالسجع الأفكار وتركيب الجبل داخل المفيدة، هذه بالذات هي مهمة كل شعر صاه»

ففي قصيدة «الجنتي المجهول» يرد هذا المقطع الذي يذكر الأشياء الرؤوس غير المسية، يذكر بواظ وعفت العالقة، ودق الطغوة وتناهت ضياع الشب:

- وحسب غلطات الجود، أترغها؟
- إن ذاكري مقلقة
- ورائحة الخلل؟
- حسب أن الريح يعود،
فهي الركن متسع للشفائق
وعند البواظ والعتات،
يدت بيطناً واحضر ظل الدفاتن
- أسمع طرقاً على الباب؟

سمي تقيل
والشمع بالرم
هذه شاة تبول
بالحظ في أسطر المنيانة.

وإذا تسلسلنا من سرّ ملاحظة الشاعر لتلك الشخصيات الأليفة التي تطاردها ذاكرته بين الحين والحين، وإصراره الدائم على استعادة كل ما يمكن استعادته من ملاحظاته القصصية، بين غربة كل هذه السين، لما وجدنا غير تحليل واحد، وهو لاهم يشبهونه، أو هو يشبههم، فهو واحد منهم في تشرذم اللامح وغموض المصدر. مثلاً قال «يودلية مرة، وهو يرد إصراره على ترجمة الشاعر بإدخال آئن بوا إلى القرنية، قال: «بمساحة. . . لأنه يشعني».

وهكذا، تصبح تجربة الآخرين هي تجربة الشاعر ليهذا، فهو حين يتحدث عنهم فلياً يستعيد تلك الحديث القديم المتواصل مع ذاته الخاصة، رغم جريان نهر الزمن الجديد، ورغم اختلاف درجة الوعي إزاء تبدل الأحداث وتداخل الأمكنة في شتى أصقاع الغربة. ويبدو فوزي كريم، من زاوية أخرى، وكأنه يجارب القصر والخرق القديم، يركز في الكتابة عن ذكريات الماضي. ويتخذ من خيال القصائد والمناظر ومومزها، دواً يفتقر به أصراره وألمه الماضية. وهو حين يستعين بالرمز، الذي يشكل ظاهرة بارزة في قصائد المجموعه، فإنه لا يتخلى إشباع منعب رمزي معين، ولا يسعى إلى استيعاب تفضيلات الاستعارة اللغوية وتركيبها الفنية المبالغة: إزاء لافعة التعبير وصواب القول، أو ملامعة

اللفظ للعمى، مثلاً ترد في مصطلحات البلاغة لدى «الجرجس»، أو «إيس كتيبة». وإنيأ يحاول جعل الرمز جزءاً عضوياً ملتصحاً ضمن حشد القصيدة الواحدة، وأن تكون الاستعارة عنصرأ طبيعياً من عناصر نمو القصيدة وتآكل صورها، لا عملاً زجرعياً يلقص من الخارج على عناصر القصيدة. . . معتمداً على علاقة (التشبيه الذي حذف أحد طرفيه) كما يقول البلاغون

وهذا فهو يسعى إلى تحقيق أن تكون الاستعارة مكتنية بذاتها داخل النص الشعري. أو تحقيق ما يمكن تسميته بـ «القصيدة الاستعارية» التي تتعاقب داخل تركيبها وعلمها، محسوسة متباينة من الاستعارات الشعرية. . . حتى لتبدو وكأنها واثية بالمعزات أو السجم التي تنصر إلى القصيدة بالانهاضات وغير مثال على ذلك قصيدة «رباعية لوليد روده. هذه القصيدة لا يعني أن تؤخذ على أنها رباعية، بالعلى الاصطلاحي المتعارف عليه، وإنيأ هي في جوهرها رموز تدور تشكل القصيدة عبر إيماداتها التوازنية والمتقاطعة، وتحمها في البنية سبتها المتداخلة البنية التي تشكل طبيعتها الحوارية كقصيدة متعقدة الأصوات. فأصواتها الأربعة تتماثل في «سامره» وهو طفل الشاعر، حيث يمرر إلى فصل الربيع، ثم شخص أروسة التي ترمز إلى فصل الصيف، ثم بصوت الشاعر نفسه الذي يمرر إلى فصل الخريف، وأخيراً بصوت ابنة العجوز التي ترمز إلى فصل الشتاء وهذه العناصر الأربعة يتداخلها مع رموز الفصول الأربعة، لتتداخل وتتعارض لتشكل أحيرا رحلة العمر الكاملة، من الولادة حتى الشيخوخة والاضمحلال. كما يمكن أن نلاحظ بها أصداء أخرى ذات دلالات إضافية رمزية، كتسمية «الكر» التي تحيط بالطفل، ثم الدعوة والإقبال على الحياة، التي تتكرر بصوت الزوجة، ثم صورة طيور حريف المسمر للهجرة إلى المجهول ولربطها بحضور خريف الشاعر. وأخيراً بصورة النبلج الذي يتكرر رمز لجلول الشتاء وإجالة المجهول.

«يمتد بساط الألق ندياً مبتل الأظراف»
وأن في الشرة أرقب كالسوس،
القص الطائر من مسك الأمل
وسمر مكتزاً بي: وأدغل أدخله
والرجوة تسمى دح أحلامك وإدخل فده سريري،
أشحي أن تختلط فراشة حبي بفراسة ذاكرتك
ثم يكتحل مشاعر صورة دورة أحياء وسمرها من خلال تصاقق الفصول، بسخرية لا تخلو من مرارة، صورة يظهر فيها الإنسان أشبه بالمثل المهرج على مسرح الحياة العامة، أو أن مصيره أمام الأفة، كما يقول شكسبير، وليس أكثر من مصير الدفاب الذي ينسل الصية العائش فنته. .

وإذا ما بدت قصائد فوزي كريم، تعبر عن تجارب خاصة عاشها الشاعر ضمن بيئة معينة، إلا أنها من خلاص رؤسها الإنسانية الشاملة، ويتميزها عن معاناة الإنسان العربي المعاصر، يجب أن ينظر إليها أبعد من ذلك □

عودة شهرزاد

فخري صالح

إن شاعري في إغلاؤه للخيار الفني ينكر أن الهجوم الشكلية والتفتية كانت من الشواغل الأساسية التي تزور المقاص العربي. ولا أظن أن هذا التصور يتطابق مع واقع حال القصة العربية خصوصاً إن هذه المجموع قد بدت أساسية في القصة العربية منذ الخمسينيات. ليس من الضروري طبعاً أن تكون هذه الاهتمامات والشواغل مُعْتَصِماً بها، ولكن كيفية التعامل مع الفن والقصة وتغير شكل القصة القصيرة ودخول حواريات جديدة (مثل اقتراب لغة القصة من اللغة اليومية المتداولة لدى يوسف إدريس، أو اقترابها من اللغة العربية النحيلة من الشواغل الفنية عاملاً أساسياً في عملية تطور القصة متغيرة).

لقد قلت في البداية إن محمد شاهين لا يحاول تقديم تاريخ للقصة العربية، ولكن إشارات في مقدمة الكتاب وتحليله النقدي لواقع القصة القصيرة ترجع بنا إلى حقل البحث التاريخي. لكن ترجمته لقصص خنزارة من أجل مختلفة في القصة العربية تبعد عن الكتاب شبهة الرقابة في كونه ترويجاً للقصة العربية - الفلصص مختارة من مراحل وحسن تدوين نفسه من "الربيعيات وتنشيطها وبأحرف أسبقيات، ولا يجمعها سوى المؤنجات الأساسية التي تتركز فيها والشخصيات المتخيلة المستمدة من ألف ليلة وليلة أو من الفولكلور العربي المحلي. إن ما يجمع حوار حلو وقصص مصطفى السناري وعبد النبي فتندبل هو شخصية السندباد وتكررها في هذه الأعمال. كما أن ما يجمع قصص زكريا تامر وإميل حبيبي وأكرم هنية وسعد مجدي وعبد شريف في شخصيات نجيب سرور ووليد أبو المبروك المحلي والاستناد إلى الاستمدادات التاريخية السردية أو الفولكلورية لكتابة قصة لتتعلق بالرائع ولكنها تتجاوزها لتعبر عن حالات إنسانية عامة. إن محمد شاهين يشير في تمهيد في قصة زكريا تامر ودع في الرصادة إلى أن الظفاد العرب قد اغفلوا أهمية وجود الشمس في القصة واعتبرها بعضهم شيئاً زائداً وغير ضروري في القصة (ص: ٢٧٨). واعتقد أن هذه الإشارة ضرورية جداً لأنه من الخطورة الأساسية للبحث بعدم إخراج الشواغل الفنية على كتاب القصة العربية. إن التأكيد على وجود الشمس في قصة تامر يذكر بتصوير ومزج فني للأعمال الأدبية وتفسيره الأسطوري له. وعبد شريف يقدم تفسيراً قريباً من ذلك عندما يحلل قصة تامر ويؤكد على أهمية العناصر المحتمة في القصة بدلاً من صورة العتاق المزعومة وانتهاء بصورة الشمس التي تؤثر على حقيقة قيام العتاق من ردها والمخاطب

العربية وتعطيها نكهة خاصة. إن الباحث ينسى لهما كثيراً مثل اسم يوسف إدريس وأثر هذا الأخير، الذي كتب قصصه في الخمسينيات والستينيات أيضاً، على تطور القصة العربية، كما أنه لا يضع في حسابه أساءة زكريا تامر وعبد كفاي ومزاد التكرلي وآخرين كتبوا قصصهم في الخمسينيات والستينيات أيضاً. وإذا أخذنا مصر مثلاً فإن سلطة رشاد رشدي وأثر مجلة "القصة" لم تمنع من ظهور أساءة عديفة في الخمسينيات والستينيات لا تتطابق على استحسانها سبقت القصة القصيرة التي روج لها رشاد رشدي ومجلة "القصة". أن محمد شاهين لا يكتب تاريخاً للقصة العربية ولكنه يقدم مبررات لظهور شخصيات السداد وشهرزاد وشهرلي في القصة العربية القصيرة، ويرى في ظهورها دوماً من التحليل في فلم الرقيب لكن المشكلة الأساسية في أطروحة الباحث هي عمالة للأسباب الفنية لظهور مثل هذه الشخصيات. إنه يتطابق مع القصة القصيرة العربية فإن إقبال النقد العربي يحاول أن يضعها يدري. العربي بأن هذه القصة ليست سوى نقداً للقصة في الغرب. ويؤكد هو على محمد هنية سري سريه مثال ذلك لفحص هو سببهم بحروب سذائي الخيال العربي في ألف ليلة وليلة وشخصيات (ص: ٣٠). واستطاعت من ذلك يرى شاهين أن في الضروري الآن أن نقرأ تاريخ القصة العربية قراءة تأخذ في الحسبان عملية البحث في التراث العربي والأحداث من متخيلة. وعرضت مع الباحث أن السبب الرئيسي كان واحداً من الأسباب الأساسية للحدود على القصص العرب إلى شخصيات ألف ليلة وليلة للتكامل من خلالها على الحاضر، فإن ذلك لا يلغي الجدار التي لاغلا هذه الشخصيات أفعى يكشفها القاص من خلالها عن الواقع وكما هو أيقن ويصور هذه الأفعى مطاباً بين الحاضر والماضي أو مؤلفاً بين التاريخ الجيد والتاريخ القريب.

الكتاب هو نتاج العقلية العربية الجديدة، المستفيدة من كشافات النظريات الأدبية في الغرب بغير أن تقع أسيرة لها

Shahrazad Returns
Modern Arabic
Short story
Mohammad Shaheen

■ يقدم محمد شاهين في كتابه "القصة القصيرة العربية الحديثة: مجموعة من القصص العربية المترجمة إلى الإنكليزية، إضافة إلى قصصتين تحليل حاري ومجيب سرور، وقراءة نقدية للقصص والقصصانيين. ويشير العنوان الفرعي للكتاب وشهرزاد تعود إلى البحث الأساسي والنقطة الجوهرية التي يحاول الكتاب أن يحلها. فقد الصفحات الأولى تعرف أن الباحث لا يريد أن يكتب تاريخاً تعصياً للقصة العربية القصيرة. موجهة هذا التاريخ إلى القارئ الإنكليزي. إنه لا يستلزم إلى قصص مطالع القرن وجذور تطور فن القص العربي في العصر الحديث بل يحاول، من خلال تقديم رزيه لواقع الرقابة في مصر ومحاولات كتاب القصة التحدي العربي في هذه الرقابة، أن يعرف على تراجيح من القصة العربية تحالفت على فلم الرقابة أو عبرت بصورة غير مباشرة عن كايوس المواقف.

مقدمة الكتاب تنطلق من الواقع السياسي في مصر في الخمسينيات والستينيات الذي شكلت فيه مجلة "القصة" المصرية. ويهتم شاهين بمجلة "القصة" بأنها كانت سبباً رئيساً من أسباب تأخر القصة العربية، لتشرها بآفاق متدنية المستوى، ولتروج رشاد رشدي لمخاطبي في القصة القصيرة تنساري بين هذا السرع الأدنى والحكميات التقليدية متخذاً من القصة المأساوية، كما تمثلها عمود تيمور وعبد تيمور، مبرمجاً قياسياً للقصة المصرية المشتتة في الستينيات. وهكذا أسهمت مجلة "القصة" التي أسست في أجل التعرض هذا الفن في تأخر القصة العربية وسدت السبل أمام الأصوات الحديثة للكتابة لتتأرجح مجلة "القصة".

وإذا كان هذا التحليل السليم الذي يقدمه الباحث لواقع الأدبي المصري في تلك الحقبة التاريخية وتخاص سلطة القومية من الأساء التقليدية المتبعة والقومية من السلطة صحيحاً في عمده وإن الاستنتاج الخاص بالقصة القصيرة وتأخرها ليس دقيقاً في مجمله. صحيح أن الرقابة وضعت ثرى أدبية معينة وسيادة مفهوم سلطوي للانترام قد أثرت سلباً على تعجر الطاقات الإبداعية للكتاب والمبدعين، إلا أن هذه العوائق المتصورة وغير المتصورة لم تمنع من بروز أجيال في القصة العربية تطور القصة

صدر حديثاً

● فلسطين قبل الضياع

فرادة جديدة في تصادر الخريطة
واصف العبري
٣٩٢ صفحة • ١ جيبات اسراليا

● قتل مصر

عن يد الصاعدي السبع
شقيق مفار
١٣٢ صفحة • ١٢ جيبات اسراليا

● بهجر في المهجر

حكايات ديمية
جورج البهجوري
٢٢٢ صفحة • ٨ جيبات اسراليا

● برج بابل

الحمد والحكمة الصاعدة
علي شكري
٢٢٨ صفحة • ١٠ جيبات اسراليا

● رموز وطقوس

دراسة في التوتوتيا القديمة
جان صدقة
١٦٦ صفحة • ١٠ جيبات اسراليا

● الخلاج

في ما وراء النص والخط والوطن
سامي مكارم
١٤٤ صفحة • ٦ جيبات اسراليا

● كتاب القيان

لأبي الفرج الأصبهان
تحقيق حليل العطية
١١٦ صفحة • ٨ جيبات اسراليا

● جغرافيا الوهم

مختارات من رحلات لطيفة
حسني زينة
٢١٦ صفحة • ٨ جيبات اسراليا



Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01 245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

يبحث نفسه من أسر المحرمات وأن يكتب عن العمل الأدبي دون إقصاء لعناصره الخلفيّة للحياء لأنّ الام تلك العناصر هي جزء من بنية العمل الفني وإبرازها يجعل النقد للنص الخاص بالنص الأدبي الذي يتقدم إضافة إلى هذا فإنّ الدكتور شامون يعرض صورة النقد في السنين على المشهد النقدي العربي خلال العقود الثلاثة الأخيرة. فلفظ شهدت المسيحية والنشائية على عكس ما يستنتج الباحث، برز تيارات وأسما نقدية عديدة تستعيد من تيارات النقد العالمية المختلفة وس كشموات النظرية الأدبية الحديثة وتطبيقاتها على الشعر والرواية والنقد القصصية. ولو قرأنا المشهد النقدي العربي المراهق هذا المشهد في الحسب لجندنا أن النقد العربي قد حقق تقدماً نوعياً على صعيد فهم الأعمال الأدبية وفهم صلات هذه الأعمال بالواقع الذي انتجت فيه. إن قضية الحرية وعلاقة الأدباء بالسلطة أسابية كما يرى الباحث، ولكن هذه القضية قد تمت بحثاً من قبل النقاد ومناهج الإبداع والتشعير بالملف ودعش فروع الملوك الأسانية الأخرى. وأظن أن تقديم صورة عطفية لذلك يُعدّ طلباً للمشهد النقدي العربي المراهق الذي يحاول جلياً أن يفسر الماضي والحاضر ويقدم صورة للمصير بأمله.

لقد كتبت للملاحظات السابقة اختصاراً من إحصائي ملأه التحليل في الكتب، وإحصائي المشهد بالترجمات الحظية للأشعار والقصص إن الترتيب في نصي أصحاً الأصل ويقفوق عليه في الأصل أحرى. إضافة إلى التحليل الدقيق والشعر للنقد أيضاً، ثمّ تحليل الأسلات السابقة حول طلبة الأدباء التاريخيّة المتصلة بالملف القصصية والسبق العربي. وأدّ أوقف الباحث، لسعي هو أيضاً، بحركة النقد العربي مدعاه في المسيحية والنشائية، على أن القصة القصيرة والنقد العربي لم يتحقق الكثير في السنين أيضاً، لكن سحبت هذه الأحكام على المقود التالية يُعدّ إجحافاً بحق ما حصل في هذه العقود. فلفظ شهد النقد العربي تطوراً موازياً لتطور الأنواع الأدبية، وما كان ممكناً هذا النقد أن يحقق هذا التطور سوى بتطور الأنواع الأدبية من شعر وقصة ورواية.

أي لا أضع عن النقد العربي في المرحلة الرامة لأي وأقره عنه، فأنا اعتقد أن الكثير من الشواهد قد عرفت هذا النقد وأن حراً كثيراً قد أفرغ حيا لا طائل وراءه، ولكن العقبة التقنية قد تطورت والصوت النقدي العربي قد أصبح أكثر ثقّة من ذي قبل. ولذلك فإنّ وضع الأمور في سياقها والحكم على النقد العربي المراهق حكماً عادلاً شيء ضروري لئلاّ كان بإمكان هذا النقد أن يتخلص من شوائبه التي علفت به خلال هذه المسيرة الرسمية القصيرة. وكتاب محمد شامون، وإن كان مكتوباً بالانكليزية، هو نتاج العقبة التقنية العربية الجديدة التي عانت تستعيد من كشوفات النظرية الأدبية في الغرب ولكنها لا تقع أسيرة لها. □

البالي لفظة التمثيل في الآداب بالتجديد والابتعاد ومن هنا فإنّ تقديم عمل قصصيّ يأخذ في كل عصر دوره الوطني في إنتاج معنى العمل القصصيّ يؤكد أن الشاعل الشكلي كان أساساً بالنسبة للقاص المراهق ولم يكن هندياً على الإطلاق. إن القصة القصيرة العربية ابتداء من أواخر الخمسينات كانت مشغولة بتطوير نوع الكتابة القصصية لا عمل المراهق ولكنه تجاوز هذا المراهق بالتصير من حالات استائية تتكرر في التاريخ الأساني. والاستماتة بشخصيات ألف ليلة وليلة والشخصيات القبولكورية تعكس فهماً شمولياً للتاريخ الأساني. إن وظيفة القاص التاريخي ليست تمجيد فقط بل إنها نصفي الألفية على تفسير الأعمال التاريخية وتحو الرمنية أو تقلل من أهمية النظم التاريخي فيما يتصل بالفعل الأساني. ولعل القصص التي اختارها الباحث أن تقع في هذا الإطار، خصوصاً وأما نحو الشخصيات المرموقة بنظر تاريخي عدد وتنسب عنها شخصيات السباد وشهزاد وشهزاد والشاطر حسن، وأبو زيد «عالي».

إن التحليلات الذكية التي يقدمها شامون للقصص التي ترجمها تنسج بصورة مرافقة إلى هذا التصور الأسطوري للأدب، لكن تمسك بالإطار التاريخي الذي رسمه لبحثه ويغفل الواقع التاريخي للملوك في القصص القصصية قد جعله يخي إبتداء كل ما يلقي وأهمية العمل القصصيّ وارتباطه بالأحداث التاريخية المحددة للكتابة الأسلمية التي تولاه مثل هذا التثبت بعدة الرؤى للقصص تأثير المراهق من الأحداث على العمل القصصيّ هي طبيعة الأخبار التي يقدمه الباحث. إن القصص المختارة تشير إلى الوجهة المعاكسة كما يبدى قبل. فليل. إن تأخذ من المراهق خطوط المبررة وتقيم عليها ساه يستعين بالتأنيج البديلة المتكررة archetype التي لا تنهي المراهق ولكنها تجعل من تفصيل ذاتاً في المينة المبررة للفصل الأساني العام.

ويبدو أن تركيز الباحث على مينة تاريخية محددة، هي فترة السنين بصورة خاصة، قد جعله يضع تصوراً للنقد العربي منذ هذا النقد من دور الطمعي في التعرّب بالتيارات الجديدة في القصة القصيرة والقصة عيب وتعب العلامات المفضية فيها. أنه يؤكد أن نقاد الشينيات، ملهم مثل نقاد السنين والسينيات، يدورون في حلقة مفرغة، وأهم ما يتقدمه لفظة القصصية أي عون نقدي، ولم يوفقوا بالكشف عن الواقع التاريخي السلي حاصر هذا الفن في تلك العشرة التاريخية (ص: ٢٢). كما يشير في موضع آخر إلى أن النقاد العربي يتجنب الحديث عن عناصر البشاعة، المختلفة وغير الحلقية، في المعامل الفني (ص: ٦٠) لأن التشايد والتأري العربيين لا يلتفتان إلا إلى ما هو مثالي في الأعمال الفنية.

إن هذا التصور قد يكون صادقا في الحسبينات والستينات، ولكنه ليس صادقا في السبعينات والثمانينات. لقد استطاع النقد العربي في هذه الفترة أن

وصل حديثاً

الأسرار

شعر

صقر عيشي

أصدر شخصي - سورية - ١٩٨٩

■ تحوي هذه المجموعة على ٢١ قصيدة معقدة قدم لها شاعرها بقصيدة شرية

لا تتميز لغة هذه المجموعة كثيراً عن لغة شاعرت قديماً وإن كانت الإضافة، ها، هي اسم الشاعر، وبعض شجوة، فإن عوزها التميز راجع إلى كرمها تهل من صجر، من غير ما إضافة لآفة إليه، سبياً وأن هذا المنجز الذي تفتقر منه عليها باتت صياغاته وحسنه وسطرته وحملته ما تحقق له من سعي تحديدي، في حكم مستند، في حين لم تفكر له، في سورية حصراً، موهبة شعرية قوية تجدد فيه، وتشق له مخرج غير متوقعة

صقر عيشي براءة السعي، وتزلفه في العلاقة مع الكلمات بمصر قصيدة لا يرقى شك إلى طغيان المفوي فيها عن القصدي، الدفق حل الصنعة، عالمٌ وهو حين يبدأ، أحياناً، إلى

دعة التحكم بوجهة القصيدة بمقدما الحرارة والسلامة اللبني كفلها لها الاستسلام إلى ما احتزته ذاكرة الشاعر من صوغ ألف تجمع له ووافق هواه، من فراءات شعرية عجيبة، حيث تراث رومانتيكي. في قصيدته «انكساره»، وهي من أربع مقاطع ألما أفضلها، وربابها يدانيه. نذهب مع صقر إلى يوح، ونجوى، إلى وصف لها، يقترب من أن يكون منها، حيث نصحح بالكسوف في السس على نحو يجعله فائضاً عن حانية الشعر، ولا سيما إذا كان هذا الشعر جلدًا في اللقي بلية الأسرار. وتتخلل هذه القصيدة، لو نحن قفنا وحدها، وهرلنا بين ما هو متائل فيها، وما هو غامد، أو نائل، صور وتصويرات تتميز ببساطة أسرة، ونظارة تتماثل الكلب وأحد يجمع من الشؤم.

■ أما إذا سلطت من أعالي شواثلها تنائر بلورها فوق صخر الحبال

و. هـ
ولا أحد بزغت نجمة حلوة
فراها
ولم يستمت وهو يطرز لآلها
عن مضمون البلد.

«انكساره» (ص ٢٤-٢٨)

يكتب صقر عيشي، حزنًا شفيقاً بضمير غيبة من كل ما يصنع الحياة ويسيرها. ولكننا أولاً، وقبل كل شيء، هي غيبة القلب من الحب، وشيئة من نظائره التي يجملها حضوره في الحياة كسب وهو

«كأنا قال لنا القلب: انزلوا
فترلا
لم نجد أرضاً نحن»

«انكساره» (ص ٢٨)

ولعل قصيدة «نام نام» هي المثال الأكمل على سبيل لغة صقر عيشي. وهي مزينة تستمر لغة التوسيع لتنم حطساً حطساً للموت، وتضع هذه القصيدة أكثر من غيرها عن متطلبات قصيدة عيشي وتزلفها، خصوصاً، فيما يتصل بالمثالية الشعرية، وتكشف عن مقلدة لداني الشاعر على كتفه السبعة

«نام نام»

نام أهد ما يسافر نهر
وأبعد ما يطير الحمام
نام
للم أعاقه واتاني
وأغلق أسلحه بالرخام»

«نام نام» (ص ٣٠)

لكن الذي سوف يأتي صامداً لنساري، هذا الكتاب هو وقوفه على قصائد «الأسرار» المعنونة بسهم المجموعة ففي أحد عشر قصيدة، أو قل مقطعة تساري في معصاتها قصيدة «الأسرار» نحن لا نعثر على سرٍّ، ما خلا الكلمة: «السرة»، وبمعناها. «السرة». ما من ولوج في رؤيا، نحو سرٍّ، ولا من عناصر شعرية يتألف منها سرٍّ. إلا أن الكلمة تتجدد: عاشت الأسرار وهرأ

«التكوين» ص ٣٦

«غاللت الأسرار الولد»

«الحياة» ص ٣٧

«مرت في الأسرار أس»

«زيارة» ص ٣٨

«إلى أسعد سفسفة الأسرار

«السمعة» ص ٣٩

«مرمر الأسرار هذا رائع»

«الصرخ» ص ٣٩

«والأسرار صياوات بائعة»

«أسراب الأسرار» ص ٤٠

«ويلع لنا الورد أسرار»

«وبت مباشر» ص ٤٢

«ولا تنطق السعادة إلا بأسرارها

«وعطاء» ص ٤٢

وعالياً

يصلح هذا الكتاب لأن يكون قطعة من المشهد الشعري الذي عي بالانقراض، وبمقدار أقل، قطعة من الانشغال التقدي العربي نظاهرة الشعر الذي كتب للانقراض أكان هذا الشعر مصدرة فلسطين المحتلة في مسقطي العام ١٩٤٨ - ١٩٦٧ أو الوطن العربي التاسع.

ونعل أولى الخلاصات التي يمكن الخروج بها من جراه المجلد الدائر

باطور (النسخ). خليل توما (التلف المصوري). سليم بركات (الأدب) ليس متاور. عبد العزيز القاطع (تصايد دخانية). عديم عدوان (أبنا الشعراء). أكينو شمساً (ريش). فخري صالح (تنقيس وتضيق). بول شلوان (حجارة من شعر شمر من حجارة).

وتلا هذا الباب باب استهلك حوالي ١٤٠ صفحة من الكتاب حوالي ثلثي عدد صفحاته، وضم غيتا شعرية لـ (٢٩) شاعرًا منهم ١٣ شاعرًا يهوديًا

الفاصلية مقدمة وأية ترصد الطائفة التي رلت الحياة الشعرية مرولاً فادحاً والتكون النتيجة معبرة عن تراجميات المدن المعرفة بين وطيفة عية شاملة وأغرى سياسية عاجلة كما عبر الناشر في تقديمه للكتاب

بعد المقدمة بأقسامها: أفرد اليوسفي باباً لأراه كتبت في علاقة الشعر والأدب بالانقراض: أميل حبيبي (الشرف ليس مثل المحكي). علي الخليلي (غيتا الإنسان). سلمان

أبجدية الحجارة

نصوص شعرية ومقالات

محمد علي اليوسفي

مضورات مؤسسة بيسان

لصحافة والنشر، نيقوسيا

■ يمكن اعتبار المقدمة التي وضعها اليوسفي وهو شاعر تونسي للمضات والآراء التي جمعها والتي كتبها شعراء ونقاد عرب يوسفي من الانقراض

ونشر البلور أسراراي روما خاصيته
برمائه

«بلور» ص ٤٣
«ولصحتي دائماً أسرار»
«أيضاً» ص ٤٣

«ها هي الأسرار وأحت تنهائي»
«بانتهاء البحيرة» ص ٤٤

هذه الأسطر المستقلة من أحد عشر
مقطعاً تألفت قصيدة «الأسرار»، سقتها
لأربع كلمات الكلمة بالنسبة إلى صفر
عاشي. فهي لديه لا تعدو أن تكون
لفظة. فلا ينبغي لي القصيدة سرٌّ، وإنما
يجري الكلام على السرِّ، دون بلوغ
الشاعر مبلغاً ينكسر سرُّ أوبيته. فلربما
تُحلَّ سرِّي في كلام لا مكان لفردة «السر»
في صorpه. ونسج مع قصيدة «الأسرار»
التي شاء الشاعر أن يجعل منها محور
صورتها، بإزاء شعر لا يفتنُّ أسراراً،
ولا يفضي بها، فهو شعر دأبه أن يجري
سلساً واضحاً، سهلاً ولا يتفكك أن
يأخذ قارئة إلى عوالم تحتاج إلى تنكس
يستزم عنوان المجموعة. فكلُّ تجلٍّ
للعاطفة هنا مهتوك حين لا يجري على
سطح الأشياء وكل فيض عذوبة،
يطلع من الطيف الشعاف المشعول
كقطر، وليس التراتي كعمق فيما من
عمق عميق في هذه المجموعة.

وقصائدنا لا تنسج على الجفر نحو
عمق يمداد سية فتش لي سطحها
شاعر عن سرِّ. فلدي صفر جمال
القصيدة أفقي، يسمح للوصف،
وللمقطة العارضة، بإزاء مرئي واضح
أكثر مما يسمح ببحث وتقصٍّ وراء
المرئي، بعده، أو حتى في زواياه الأقل
وضوحاً. وكتابتها تشد إطلاق الخاطر،
بعضيته. وإن كان ذلك بلغة مركزة
أحياناً. مثلية ومتفردة ومصفاة تارة،
ومتروقة كما جاءت في دفقها الأول،
غالباً، فأقصى ما يستلقت الشاعر
وتشبهه إليه، هو الغفالية التي يمكن
التفحيز من أجلها بالكثير من
العناصر التي تكمل لقصيدة سرّاً
ولعل المثال الأوضح على قصيدة تنوير
هذا العذوبة والرقّة، والاتصاف. ولا
توفر على سرِّ. هي قصيدته وتضمن
على حين.

كم كنت أذهب
كم أراك حيلة
كم كنت أذهب
كم كنت أذهب أن أكون
صديقك

حين تدعوني
أنها
وتذهب

كم كنت أذهب أن أحي
أرى الحصى في ماء عينيك
وأشرب
(ص ٥٩)

يمكن اعتبار شعر صفر عليلي في
هذه المجموعة، وهي الثانية له بعد
مجموعة أولي «قصائد مشرفة عن
السهل» شعراً يماي به عن النمطية
الجديدة التي طب في مطبخها جل شعر
الثلاثينات في سورية. فهو على الرغم
من هشاشته، من الضاربة، والرقّة،
إلى حدٍّ لا تندهبها عند مجاليه من
الشعراء السوريين. وعلى الرغم من أن
قصيدته تفرقت سمردات وأجواء فضاء
شعري سلف، بعد ما هبت عليه
عاصفة قصيدة الشعر، وأحيى به الفضاء
الذي امتد من أواخر أربعينات هذا
القرن، وحتى أواخر الستينات. على
الرغم من هذا الأمر الذي يجعل من
صفر عليلي بين أفرقة. وكذلك
حسبات جمة، وتطالرها من الستات -
إلا أن قصيدته برهانتها وحسبانتها
مؤهلة للفتن على القوة، وإن وجد
شاعرها السيل خارج الموضوعات
المكررة والمعادة في الشعر والتي يأتي
شعره ليكرها، فتضاف ومرة، إلى

والمرأة التي سلفت وكذلك إن هو
تفك من صدم تلك الرومانسية
السيطرة على نظره الشعري، وعلى
سلوكه الشعري بما هو مضاد لها.
ليكون ذلك الحد الحائل من الفاقص
المناح القصيدة وسرها المحقق،
أيضاً، من غلواء البوابة العاطفية التي
يطرحها الأسرار في الرومانسيقي.
وما من خير لي أن تستعيد قصيدته من
الامتكانات الحمة التي تطرحها على
الشعر موضوعات قصيدة الشعر.

إن رومانسية شعر صفر عليلي،
كما تسلي، في تقصير في جانب من
تحققها ووجودها موقفاً مضاداً للشعر
بما هو مضاد ممكن للشعرية، وربما
استقاراً له، مثلاً بقصيدة الشعر. حتى
أن هذه الرومانسية تحدى قصيدة
الشعر، تحدياً أظن أنها في غنى
عنه، فتجسلي من «الشعر» بالعلمي
السالف مفتحة لها. (قصيدة ومن على
قمة الحيلة) في مستهل الكتاب
لكن الواضح أن أرادة صفر أكثر منها
رغبته هي التي صنعت هذا
الاستهلال، الأمر الذي يجره منذ
الكلمة الأولى من برادة السمي، وقد
حرمة قبلا من يحاسب فيه □

أعنيهم وإعناهم يشه ويرس مصيره
جداراً عربياً عجيباً. وهو في المحصلة
لا يكثر بكل هذا الانشاء التهافت
التهالك المتعدي على الشعر
وموضوعه.

وفي توصيف هذا الشعر الذي لا
قائدة ترجى من يتكلم في هذه الساحة
الألمة لشعراء العرب أجعين كباراً
وصغاراً، أقاراً ومجوماً وصواعق وكسراً
وحبيبات مصفحة، مشهورين
وتكرات. ولا حول ولا قوة إلا
بالله □

حياته واستخرج الزجل والنما،
والموال، الخ ما يصلح أن يسمى في
لغة الطيف العربي ملكوراً. أما
الفلسطيني، وحمل الشاعر - في سنوات
ثلاث هي سنوات الانتفاضة فقد حفر
مدوره في السروج العميق، وفي بؤر
الشمور، وفي تجليات السوي، في
السابع الأليم الطويلة، المتكررة،
تكراراً مرعباً، واستخرج الحفان،
والأعنة، ومنطوية الطوقات الأخرى
التي طالما عبر بواسطتها عن نفسه،
بواسطة نفسه، وبلا متدوين يقيمون

وقارته مشلولاً عن.. وليس مثلاً
لكيانه. ولو نحن وقفتنا على
القصائد/العنايت التي صفاها الكتاب
لما خرجنا معها كلها. بلا استثناء، بما
يختلف هذا الانطباع

إنه الشعر الذي لا شاعرية فيه
وصاحبه هو الشاعر اللاعب خارج
نفسه خارج تجرته الشخصية، بعيداً
عن نفسه، هناك، في «خندق»
الشعبه ولكن أيضاً حيث لا تقرأ -
إلا الفضوليون. لأن الشعب حفر في

حول القصائد الشعرية المكتوبة
للانتفاضة مفادها أن للتصنيف العرب
والشعراء وفادهم لم يجدوا حتى الآن
في كل ما كتب ما يستحق أن يطلق
عليه صفة الشعر. وأن الانتفاضة
انتمكت في قصائد الشعراء العرب
انتمكت من قبل كل مناسبة سقتها
فهي مناسبة تستلزم من الشاعر أن بعد
لها عذته، ويدخل فيها لعبة التناقض
وقاسون السبق في تسجيل الموقف
ليستمر معبراً عن «الضمير العام».
فالشعر ما زال لدى الشاعر العربي

ناقد ومنقود

لمن يكتب هؤلاء؟

علي أسين
سليمة. سورية

■ افقتنا غلة الناقد، في عددها الخامس عشر، بعدد كبير من الأشعار العراقية، التي تجري في معظمها في تيار قصيدة الشعر، والتي يعتبرها بعضهم غلة الحداثة في الشعر العربي، وقد ذكر الحديث عنها، ومررها نجدنا في كل مجلة أو صحيفة، حتى أن مجموعاتها صارت لا تعد ولا تحصى. وهي أشعار تنكي، على الغموض والتغريب، والتحليل اللغوي، واستخدام العامة أحياناً، وهذا يارني في بعض الصفات المذكورة.

وفي هذه المجلة، أوجه إلى هؤلاء الشعراء، وروادهم أصبح الاتهام بأنهم وبعض المسؤولين عن الصفحات الثقافية في الصحف اليومية، والفرقيات مسؤولون عن الانحطاط الكبير في المستوى اللغوي لدى كثير من ممثني الأدب وغيرهم. لأنهم يتساهلون كثيراً في هذا المجال، مفتعين على بعض المفكرين الذين يدهون إلى التخلي عن قواعد اللغة العربية، إضافة إلى ما يتصله هؤلاء، كما سبق، من مبالغة في الغموض والعلمسة في ما يكتبون.

فلمن يكتب هؤلاء؟ ولبن يترجمون؟... وهم يدهون التقسية والتضليل من أجل التحرير. إذا كانوا يعتبرون جاهلير القراء راعاً (حد صل تعمير أضعهم، وللتشوير كلامه في الصفحة الأخيرة من عدد الناقد نفسه). فإذا كان القراء وللتشوير لهذا الشعر راعاً، فإذا يمكن أن نطلق عليهم هم؟ هل يعتقدون أنهم هذه الأشعار يخدمون قضية الأمة؟ أم أنهم يضمون أنفسهم فوق مستوى الأمة؟ ويعتبرون أنفسهم (سوبر نادان)؟

أعتقد أن هؤلاء سيطلون في ابراهيم مغزوين، لأن ما يكتبون لا يمس وجدان الجماهير. ولا يتوحد دوراً حقيقياً في تقدم الأمة وتفتتها. للأاد يجب أن يلي حاجة الجماهير ويأخذ بيدها نحو الحرية والتقدم، لا أن يتعامل عليها ويستهن بها. فالجماهير ذات حس سليم، تغذ الأدب والقري الجماهيرين بالحقية، وتعمل الغطاء.

ان شعبنا ليس بحاجة إلى الغموض، ولا إلى هذه الحداثة المستعارة من آداب الغرب، بل هو بحاجة إلى الوضوح في الرؤية والأسلوب والمذهب. فالشعراء، وهم الأكثر اقتراباً من الجماهير، يجب أن يكتبوا لها ببساطة، لا بالباليتها تنصت باليساطة. وقد فعل ذلك شعراء الأرض المحتلة وغيرهم عن لم يجروا وراء حداثة منفصلة. فالحداثة لا تكون بالغموض القائم على رموز لا يفهمها سوى كاتبها، أو هو نفسه لا يفهمها. إنها الحداثة تكون بمعاصرة ومواكبة قضايا الأمة، والتوجه إلى جماهيرها بلغة تفهمها وتتفاعل معها. ولن يكون التفاعل معها تازلاً عن الشاعرية (كما يدعي محمد عمران). بل أن هذا التفاعل يرفع الشاعر إلى مرتبة أعلى كلياً كانت جماهير مستعيرة وواحدة لا يقول، وهذا لا يمنع أن تكون الأشعار الروافضة (حداثة). فالوضوح ليس عيباً، ولا تخلفاً، فهل نكر الحداثة لدى الشاعر العظيم رسول حمزا توف، أم نكر أن شعراء الأرض المحتلة هم حديثون جبراً، وقد كتبوا بلغة يفهمها أبسط الناس؟ وهل نقول أن بعض شعرائنا الكبار ليسوا حديثين لأنهم كانوا واضحين في كتاباتهم؟ ولأن الجماهير وصلت ما قالوه وما كتبوا؟ الحق أن هذا ليس عدلاً. وأن روح هذه الحداثة العاصرة وشعرائها يعانون كثيراً برجسيتهن وأدائيتهم، ولذلك يتعاملون مع الظاهر، بل على التي تتعد عليهم لأن الجماهير تريد من يتفاعل معها ويغير عن مكتوباتها.

ان هذه الحداثة المقصدة، وللجلوبة من الغرب، منها تكتشرت واستغلت، ستفي حجة من أدبنا العربي المعاصر، وسهملها التاريخ، أو أنها على الأكثر تصبح شبيهاً للذكوري. وبذلك ذلك تراجع بعض رموزها عما كتبه، ولن يصح إلا الصحيح، ولن يدوم إلا السليم العائق. □

أسف!

يوسف سامي يوسف
مستق

■ لقد أسفت شديد الأسف حين قرأت في مجلة «الناقد» مقالة عنوانها الغناء العقل والنطق» (العدد ١٧،

ص ٨٠). وفي الحق أنني ما أسفت لأن غلاماً من غلمان الصحافيون قد ظل يشتمني حتى شتم من الشتم، فالإنسان اليوم من التجاذب بحيث لا يفرج إلا إذا ما بدرت منه مثل هذه البادرة. كما أنني ما أسفت لأن مجتكم قد أخذت تقدم الغناء بدلاً من النقد الحي القادر على التصحيح، إذ ما شأني أنا أن كانت مجتكم لا تجيد التمييز بين النقد والشتم.

في الحق أن علة أسفي لتخلص من أنكم سمحت لشخص أرتع بالانصراف الباهت والحدق الأسود أن يشتم العرب بوقاحة لم تعهد لدى أكثر المستشرقين هكذا على العرب.

اسمع كيف أنني هجلاً مقالة الألفه الذكر: «الفرق العربي مصاب بالخصاء والإنيمة منذ أكثر من ألف عام».

هلده في آخر مجلة في مقال هجلاًكم العتيد. وهي موقفة تنتمي إلى الشعورية الجديدة الخافدة والعاملية في موقع الامبريالية والصهيونية، عن وعي أو عن غيروي.

«منذ أكثر من ألف عام». هذا يشل التاريخ العربي كله، وفي أحسن الأحوال يشمل القاريين وابن سينا والمري والغزالي وابن رشد وابن عربي وابن خلدون. وإذا كان لغماً، أن يصدق بأن هؤلاء الأقداء المشهور لم يطول الساع في العالم كله يصلحون للتصنيف في فصيلة الخصيان. وكيف له أن يصدق بأنهم مصابون بعقدة الاتم؟ وعن أي اتم يتحدث هذا المؤلف؟ وأني أؤكد لكم أنه يكاد ضرباً من لؤة عقلية، وأنه خافض قيمة قوة هتيرية ظلت تقوده حتى النهاية، ومنذ وقت من أن يتم مقالة قبل أن يلفظ جلته النهائية الألفه، الذكر، والتي هي البس الزعاف نفسه والحدق المصري اياه.

ما هو الذنب الذي ارتكبه ابن سينا وابن رشد وابن خلدون لكي يتهموا بالخصاء؟ ما هي الاسادة التي وجهها العرب للعالم، لكي يشتموا على النحو الأصفر الدراوي؟ وأخيراً ما هي مصلحتكم أنتم في أن يشتم العرب؟ ان من يشتم العرب هو واحد من اثنين، ولا يمكن أن يكون غير ذلك:

إما مريض في عقله، وإما عامل لحساب الامبريالية والصهيونية.

أؤكد لكم جازماً أن العالم العربي شديد الحساسية تجاه مثل هذه الحقبة أو الوقاحة. وليس لكم من علز بملزكم إلا أن تكون الشتمية قد مرت سهواً. وفي وطيد الأمل بأنكم لن تسمحوا في المستقبل بأن يشتم أحد أمة على الأرض فوق متكم هذا. □



رأس الخيانة وغطاء الرأس

حام مصطفى
بيا

■ ثلاث من البَيَّات الحسنة تؤدي إلى الجحيم. إن هذا السند ليس مرجعية ماركسية ولا حكمة حبشية... لها بكل بساطة عبارة للشفتة على البَيَّات التي تتعلق من مبادئها الجليظة للوصول إلى هدف سام.

من هذا المنطلق يمكننا أن نحدد للمطلقات الحسنة للكاتب والروائي الصانق التيهوم في مقالاته وخطابه مرفوعة الرأس، المنشورة في العدد السادس عشر من مجلة الناقد. فالاستاذ التيهوم يبدو رافضاً للسلطة والمؤسسة وتابعها الديني من اعتبارات تجاوز النص الأصلي (القرآن) للشرع، والسقوط في مهادي الأحاديث النبوية التي

كرست السلطة الاقطاعية منذ عهد يزيد بن معاوية وحتى الآن. وجوهر انقلاباته الحسنة هي استغلال الدين من قبل السلطة لتثبيت موقعها القنسي وورثتها الإلاهية.

إن هذه الانطلاقة للأسف الشديد قد قادته إلى نوع من الدهشانية الأصولية المدافع عن النص القرآني باعتباره حقيقة مطلقة للحياة (اقتصاد. سياسية. فكر. اجتماع) وبالتالي فانه وقع في اختلاطية، بين الاجتهاد الديني التسويري، والاجتهاد التحريفي السلطوي الرجعي. فأصبحا (المجتهد التوري والمحرّف الرجعي) في خاتمة الحياة المرفوعة الرأس. وهذه الخطوة الأولى نحو الجحيم الذي نغذ السير إليه البَيَّات الحسنة دون كلل! ولكي لا ننجح في هذه المغالاة إلى التعميم الباطل، دعونا نتابع بعض أفكار التيهوم ونحاول أن نناقشها بهدوء.

يقول التيهوم [فارسلو] لم يكتب الحديث، ولم يطلب من أحد أن يكتبه ولم يقل إنه مصدر للشرع لا في مكة ولا في المدينة ولا في البر ولا في العن، وهو موقف لم يتخله الرسول لأنه كان يجهل حاجة الشرعة إلى الحديث النبوي، بل لأن رسالته كانت موجهة لاسقاط الأحاديث النبوية من أساسها. إن علم السنة الذي قام على خرافة هذه السنة، قد قرأ رسالة عميد عليه السلام مدفوعة جداً

رأساً على عقب.

إن افتراض موقف الرسول من الحديث النبوي بالذات - وهو يشمل في المحصلة حديثه هو أيضاً - هو ادانة للقول نفسه، ذلك أن أحاديث الرسول الشريفة تختلف عن أحاديث اليومية العادية. إن اختياره لصياغة الأحاديث في أجوبته على اشكالات التفصيل اليومي أثناء النزول القرآني تؤكد أن أحاديثه ما هي إلا اصطفاء القول الرباني بعده الاتقي في التشريع والجمع. وكونه لم يعلن أن أحاديثه بند في الجملة القرآنية، ليس مستنداً غصده، حيث كان الرسول يقضي في موضوعات تفصيلية من الحياة تأخذ فيها بعد طابعاً تطبيقياً واجتهادياً واستنباطياً، ويعلم الرسول مقدار ثقل حديثه الذي لا ينطق به إلا عن أسبقية معرفة متطابقة مع النص القرآني روحاً، وهذا يقضي أيضاً افتراض التيهوم من أن الرسول قد جده برسائه أساساً لاسقاط الأحاديث النبوية من أساسها في التوراة والانجيل، لأن الرسالة جاءت في بعض جوانبها لاسقاط فيض التنوير الذي خلق بالتخصص الرسولية السابقة وتجويراتها التي دخلت في خدمة السلطة الدينية والسياسية على حد سواء. أما أن يكون علم السنة قد قرأ رسالة الرسول مدفوعة على رأسها، فهذا يعني افتراضاً مقابلاً. هو انكائية قراءتها صحيحة ووافقة على قديمها. فالقراءة

صدر حديثاً

المسرح العربي الحديث
(١٩٧٦ - ١٩٨٩)

بول شاول

٥٧٦ صفحة • ١٤ جنيه إسترليني

صدر حديثاً

بارالسان جورج
وكر الجوايس في بيروت
سعيد أبو الريش

٢٥٢ صفحة • ١٢ جنيه إسترليني



رياد الريس بوكس

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G



ناقد ومعتقد

بإزاء الطاعة، إذا كانت الآية قد قالت كل شيء ٩٠ ان هذا التوافق بين الوجهة النص ودعوته لأطاعة والوحي، متشكلا في قول الرسول وأحاديته، هو يعد ذاته دعوا لإقامة روح نص بالحياة. أما إذا كان استخدام الدين عموما عبداً لثبوت المؤسسة السلطوية الانتقائية وامتداداتها التاريخية، فهذا ليس ذنب الاجتهاد ولا ذنب النص القرآني ولا القول الرسولي، بغض النظر عن مستوى الاختلاف - جوهرياً وتفسيرياً - حول جعل مفاهيم الدين، وليس غالياً ان عكاز المؤسسة السلطوية هو الملى التأييد للنص القرآني من طراز «وأطيعوا أولى الأمر منكم»، وليس للحديث النبوي.

ان المجموع على العمل الفقهي الاجتهادي بشكل مطلق ويغفل تمييز بين قفه بجوار ان يستوعب سمجعات أخيرة وتطبيقاتها على المستويين الاجتماعي والسياسي، وبين قفه وبشكلاً أجيالاً لسلطة وتطبيقات ديمومتها، فتراد يستوعب كل الطاقة لإغائية النص من أجل حصة من المولات كما يمثل (ورثتي) في الكاتب نفسه ان بعض اعتقد ان يكون خافيا على الكاتب نفسه ان بعض الاجتهادات الفقهاء، قد تلعب الى حد التعارض مع النص والتطبيق مع الرؤية الحقيقية الحققة لواقع ما. وهنا تستعني المأثرة بموقف يحمل كل دلالات الاجتهاد الربوي.

ففي استغناء طرحه هولاء على فقهاء بغداد بعد احتلالها حول أيها أفضل السلطان الكافر العادل ام السلطان المسلم الجائر؟ وكان قد معهم في الممارسة المستعينة لهذا الغرض، وقد أحجم الجميع عن الاجابة ما عدا ابن طبروس الحنفي الذي قال:

«ان الكافر العادل أفضل من المسلم الجائر!!»

ان خطورة هذا الموضوع تنبع من بساطة طرحه، فيبدو في البداية كما لو انه حقيقيا، في الوقت الذي يخفي الموضوع برمت تحت باطنية الايديولوجيا بتكويناتها للثورة، وعند ذلك، تكون غطينا رأس الحياة، وطرزنا متديها بالزهور. □

دفتر خواتم

حساند حسن شيبير
اسودان

■ اتحاز الروائي الاميركي الشهير «جون شتاينبك» الى جانب بلاته في حرباً ضد فيتنام، ومع ذلك اخبر لنا رايته الروائية الصالحة وتعاقب الغضب، فالمرادف البطولية هي التي تؤكد أصالة الفنان في وقته، فلما ادعو الى «حيادة الكاتب كشخصان إزاء قضايا عصره، فالفنان

يدين الرؤية الاستشرافية التي تقول ان القرآن نسخة معربة عنها - التوراة والانجيل - ويقول ان هذا الادعاء لا يتورط فيه اصلا سوى رجل يرى الدنيا بعين التوراة!!

فلماذا هذه الإذاعة إذا كانت الفرامة التوراتية ستؤدي الى اجانبها التثنية من العملة نفسها؟

ان الاسناد التيهوم - على ما يبدو - يصر الى ابعاد الحدود على دوافع التشريع الرباني مستندا الى سورة المائدة (التي اكملت لكم دينكم) وهو استناد يحكم بقرارة اصولية (مشتاكية). ربما لا يقصدها الكاتب نفسه - ان كلمة (اكملت) تعيد صراحة بأن النص الشرعي قد اكتمل في صيغة القرآن وانه لم يعد يحتاج الى إضافات، وان كل نص يزيد عليه او يخالفه يصبح تلقائيا خارج الشريعة.

إنا نحاول ان نسأل:

الى اين تؤدي هذه الفرامة؟ ان لم تؤدي الى قسرة إيقاف الزمن وسلطوته وسماجته، ربما يملك الاسناد التيهوم الجواب لوجهه. لكننا نؤكد مرة اخرى ان قراءة الرسول نفسه كتاب مختلفة تماماً عن هذا الاقتران - فليكن مرجعيته في حينها والتي كانت تشكل انتماء ضرورياً وحاجياً. وبما ان الكاتب قوله (لكن علم الله الذي لنا بعد فاقة طامع ان الكتاب الشريعة عاداً فكتشفنا انها لا تزال ناقصة وورط نفسه في كتب الحديث النبوي مرة اخرى). ان حقائق وجود الرسول ووفاته والمرحلة الرائدة بعده تؤكد خطأ هذا الاستنتاج الذي لا ندعمه سوى وجهة النظر الرضوية او الارافية. فالحلفاء الراشدين كانوا اضافة الى استنادهم للنص القرآني، يستندون ايضاً ليس فقط الى احاديث الرسول وإنما الى مبدأ القابلية في سلوك الرسول واستطاعتات الحياة في عطلتها الجديدة. لكن التيهوم لا يريد ان يرى غير المطلق النصي في القول، لأنه يرى في السنة القرآنية، (منجماً تطبيقاً حياً يعيش عبر العصور، ويخاطب أجيالاً لا تحصى، في ظروف لا تحصى) و«الحقيقة» التي أراد ان يثبتها التيهوم، من ثقب من ذهن الرسول. لكنه لم يأخذ غير مقولة. فقد كان الرسول يبارس سلوكاً تعديداً في تعديد النص القرآني بخطابه النبوي، ولو كان الرسول ينظر الى هذه الاخلاقيات كما يراها او يفترضها الكاتب، لأحال مواهبته الحلية وتطبيقاتها الى مرجعيتها القرآنية، لكن عبقريته منحت ديناميكية وحيثية النص استناداً من «إقراء» وحتى «اكملت لكم دينكم»، معتمداً في الأسس على مجموعة من الجمل القرآنية التي تدعو الى اطاعة رسول الله.

ولسنا:

الحاطة - المتعمدة منها او الجاهلة - لا ندعو الى الغاء القول برمتة ورفضه بقدر ما ندعوها من مطلق عقلاي بحث الى إعادة القراءة، وهذه الاعادة تنزع من السلطات ومؤسساتها ردها على المثلث بالتزوير والتعريف والتجاوز حتى ما دام بالامكان تحويل هذا التجاوز من تجاوزته الى تطابقته على لسان الرسول والفقهاء.

في مقطع آخر من لفظ يقول التيهوم: (كانت معركة الرسول محمد عدداً سلفاً ضد كتب الحديث النبوي بالذات وهذا الافتراض لا سند له ولا له ما يبرره في معارك الرسول الفكرية والاجتماعية في عصره. كيف نحكم على تحيد مستوى معركة «النص» كونها كشفاً لتزوير في الحديث النبوي والتي تختص وراء اسم الكتاب المقدس وأصبحت علمياً ربانياً مقدساً). إن القول في الافتراض التعسفي وهو ان الرسالة الإسلامية لا تحدد وجودها ومعناها الا في سياقها التاريخي المعتمد أصلاً على تقنيات البنية الاجتماعية والفكرية الجاهلية. ونقل العصر برمتة الى عصر آخر، وهو ما حدث فعلاً، وضمن إطار هذه المعرفة الكبيرة المتعددة الجوانب، تقع إحدى المعارك المهمة (المحددة سلفاً) في الغاء ونبذ التزوير الذي خلق بالقول الرباني في الانجيل والتوراة من خلال إقصائه بالقول الرسولي. كما ان الرسول لا يكتب بالزور على المتحول على يد (صيت التوراة) من خلال النص القرآني، بل انه كان يمي حاجة النص القرآني لشخصانية واقعية مؤثرة تعطي النص استغناء الواقعي التالف، وهذا ما حصل ايضاً عبر الحديث الرسولي.

وبهذا التيهوم بعيداً في افتراضاته، يقولون ان القرآن [ليس كتاباً جديداً بل قراءة جديدة] ان هذا النقص، يلغي دون تحييص ضرورات نزول القرآن نفسه في إحصائه الاجتماعية والتاريخية والفكرية، فالقرآن قراءة جديدة وكتاب جديد في آن. لأن القرآن احمدة دوره بني دوره فيما قام به من ثورة على العصر الجاهلي بكل مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والفكرية، انه قراءة جديدة لغض التزوير الذي خلق بالقول الرباني سابقاً وهو جديد في كونه قد شكل في تلك المرحلة ابتداء جديدة في تاريخ الفكر العربي والاسلامي. والمخالطة - وليس المغالطة - التي يقع فيها الكاتب في هذا الجانب، هو انه يعتبر القرآن نصاً مذهباً للتوراة والانجيل لوقا.

[نشابه النص القرآن مع تعويض التوراة والانجيل لوقا] وانظر ان الكتاب قد استند في مقوله هذه على كتاب «صلة القرآن بالمسيحية واليهودية» من اصدار دار الطليعة لشمس الدين سويدي لا فكر اسمه الآن. كان قد قدم في كتابه هذا دراسة مقارنة نصية بين انجيل لوقا والتوراة والقرآن - وبالمثل - ان التيهوم يؤكد التشابه الى انه



الساقط

جميع المواد التي تنشر في الناقده تكتب خصيصاً لها. وناقده لا تعبر عن اتجاه نقالي بعينه ولا تتوسخ سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني الثلاثي معياراً للماد. والنقد والتشهير في نشر المادة يحركان وفقاً لمتنصيات تسين عنويات العدد. وهي تخرج كتاباً ألا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠-٣٠٠٠ كلمة، وألا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

المواد المقدمة للنشر لا تعاد إلى أصحابها إذا لم تنشر، وتعمل إذا علقت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل إلى عنوان المجلة.

58 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

للأفراد	الاشتراكات:
٥٠ جنيه استرليني	□ سنة واحدة
٨٠ جنيه استرليني	□ سنتين
١٢٠ جنيه استرليني	□ ثلاث سنوات
١٠٠ جنيه استرليني	للمؤسسات والمهيات
١٦٠ جنيه استرليني	
٢٤٠ جنيه استرليني	

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد)
باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يقع بشأنها مع إدارة المجلة

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)
One year £50.00
Two years £80.00
Three years £120.00

(For official institutions, paid in advance)
One year £100.00
Two years £160.00
Three years £240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper

جميع الحقوق محفوظة © الناقد ١٩٨٨
© AN-ANQID 1989

المقصود، وهي قصيدة حزينة يكي عما فيها صياح الأندلس. والسؤال الذي يبرز إلى ذهن: لماذا لا تنجح جامعة الدول العربية في التفكير بمشروع نقالي ينادي نشر إبداعات ساستها، كأن يكون في سلسلة تحمل عنوان: "من إبداعات الساسة العرب"، فهي وبهم الحق فكرة رائعة كما أنها تعد شهادة فكرية تصور مرحلة معينة من مراحل تطورنا، فهنا أولت جامعة الدول العربية اقتراحها لفتنا صاغية؟! □

لا أرى لمة مقارنة فنية تجمع بين الشاعرين الكبيرين: أبو القاسم الشابي والتجالي يوسف بشير. صحيح أنها رحلا في ريعان الشباب وفي فترة زمنية واحدة، لكنها في المقابل جد حثيفين: فالشابي مثلاً تفاعلاً أشعاره بزعمة تحرورية تريد أن تعب من هر الخيانة الكثير، رغم وجود التسلمع في بلائه إلى جانب التخلف الذي كان يمين على ترويض أنذاك، بينما التجالي هاجسه صوري يتعمق في إدراك كنه الحياة، ويجهذ ذاته في سبيل مسرى أحوار وجوده الانساني في شعر تغلب عليه رمزية مكثفة، وهو في رأيي فنان عالمي لم يجد بعد الناقد المتفهم رؤى شعره وفنانت نفسه الخيالة بحب الحياة وعشق الجبال. □

يطلب على ساحتنا الأدبية "النقد الأنطباعي"، أي أنها انطباع ذاتية لأشياء تحدث لديهم "بعض" الحس البشري، لكن الخلق علم قائم بذاته لا يجب على من يريد مجال النقد أن يتسلع بأهله، فالذي يتسلق أوائه النقد يستطيع إيصال تصوراته النقدية للجمهور الذي فنانا أديوا إلى صبحته نقدية يمارسها نقاداً الكبار من أجل رؤية نقدية معاصرة، بدلاً من هذا التحريف أو البأحرى التشويه الذي ينشر باسم النقد وهو مبرأ! نقادنا الأندلس مارسوا إبداعاتهم فقد شتموا "هذياناً" الجبهة وأباطيل اللعين، والذين لا علاقة لهم بالأبداع. □

أجزم بأن الذين يتشككون بشاعرية العقاد، أهم لم يغوصوا في أعماق نفسه الشعرية، صحيح أن الزفة العقلية غلبت في أدبه، ولكن هذا لا يمنع وجود الجانب الوجداني في شعره، فانا أؤمن فناناً، أهم إذا قرأه نعيم سيكتشفون ظلمهم للعقاد فكتان أرى الأدب العربي ببولقات قيمة تؤكد أصالته وصفق توجهاه. □

لا يسمي الشعر قديماً كان أم حديثاً، فقط الإضافة التي يسجلها الفنان فريدها الأبداع العربي، فترك بعضه فنيا كأروع الذكريات في الحياة. □

من أسباب تخلفنا عن اللحاق بالركب الحضاري أننا قوم نتعمق فواتنا فتصعبها قولاً بيناً الفعل غالباً، كما أننا نلرس العيش بين وأطال الماضي، فتسمر على ما ضاع من عجب ولّى، وكأن هذا الجهد الزهيم سيعد لنا بالثروة! □

شاهد حقيقي لعصره لذا كان ترأسا عليه أن يلتزم الموضوعية والصدق فيها بويه، كشهادة تكشف لنا مدى نزاهة أفتان صاحب رسالة. □

الانتحار ظاهرة (ومأساة) إن صح التعبير وقد تفتحت في الوسط الثقافي، فهي بغض النظر عن حرجيتها دينياً، إلا أنها كائن "موقفة" معينا للفنان من أزمات عصره ولا يعم اتفاقاً أو اختلافاً معه، فانا لا أدعو إلى ممارسة الانتحار كخلاص من حميم دنائنا، إلا أنني أنادي بالبحث عن الأسباب التي أدت لذلك الخلاص وكيفية معالجة الأمر، ولينا نوعاً منبهات فلفظتنا ما تبقى من أنفاس، لتعيد التفكير في الرجوع إلى قيمنا الروحية التي طغت عليها قيم المادة فحولتنا إلى أسرى لطامع الذات، فهؤلاء الذين يمارسون "هافيس" الانتحار أبداً يبدون غمراً صرصرهم بكل ما يقع من كوارث ومظالم واستهتار بالقيم الانسانية الخالدة. □

الروائي السوداني الكبير والطيب صالح، فنان عالمي بكل المقاييس الإبداعية، فهذا الفنان البديع لم تحرق حضارة الغرب لدرجة الانصهار فيها، وهو الذي عاش في بلاد الانكليز فترة زمنية ليست القصيرة، كانت من لمراتبها ملحمة الرواية الرائعة "موسم الهجرة إلى الشمال"، فانا اكتشف حبيبة دافقة في كتابات هذا الفنان تشدني لقراءة أعماله والتعمق في إدراك مضامينها، فقد أكد لي هذا البديع: ان الانتحار الحقيقي للفنان يكمن في التصاقه بيبته وإحساسه بمعدائنا، ومن ثم ترجمة تلك الأحاسيس في أعمال فنية يبرزها الصفق الانساني، فالانتحار هو الحل النهائي للتجاذب الذي يعمد الفنان في وطنه، فهنا تعلم كتابنا "ابجدية" الانتحار من خلال إبداعات هذا الفنان الانساني! □

ثمة قانون يتكون بصيغهم كجولات مضنية على مر الزمن تؤكد صدق الوجهة وإنسانية الفنان، فنحن ما نزال نترننا إبداعات همغواي وتولستوي وهيجو وتوماس مان وجيمس جويس وأوسكار وايلد والبع، فالفنان الأصل هو الذي يمزج قدسية الرسالة من أجل الإضافة في بحر التفكير الانساني الشعوي، فالقن رسالة وقيمة وإيمان وليس وهذياناً على الورق، كالذي تفاعله في الطابع العربية من غث الفكر وسمطحته. □

الكثيرون من قراء لمة الضاد يجهلون القيمة الأدبية للشاعر السوداني الفذ الراحل وعهد أحد عجوبه، فهو سياسي لا يثنى له غير وقد شغل عدة مناصب سياسية كوزارة الخارجية في حكومات ما بعد الاستقلال، إلى جانب ذلك فهو من القاتولين القلائل على مستوى الوطن العربي، أما عن أدبه فقد كان يكتب الشعر على عدة دواوين شعرية نشر البعض منها في بيروت بينما طوى النسيان البعض الآخر، وهو فنان قوي أفرد لأزمات وطنه العربي صفحات ناصعة كقصيدته المشهورة "والفردوس